［日］木村泰司——著
于晓菁——译

给商界精英的西方美术史

全球精英人士的
标配素养

中信出版集团

版权信息

书名:给商界精英的西方美术史

作者:[日]木村泰司

译者:于晓菁

ISBN:9787508692906

中信出版集团制作发行

序言
美术史是全世界商界精英的“共通语言”

在社会日渐全球化的今日，日本终于也渐渐认识到了美术史的重要性。最近这十年，在日本国内面向金融界人士和企业的美术讲座越来越多，而我也比之前得到了更多向企业教授美术史的机会。

对于欧美人而言，美术史是必须具备的一种素养，因为它在欧美社会中属于重要的共识和交流工具。在我开设的讲座中，那些外派到欧美工作或是曾在欧美留学过的人士，对这种必要性都有着深刻的认识。尤其是那些身居高位者和他们的配偶，在当地与他们身份地位差不多的人交往时，对此都有着深切体会。

当我在美国加利福尼亚大学的伯克利分校学习美术史时，就发生过一件让我至今记忆犹新之事。那是我在上美术史高级班“荷兰绘画”课时发生的一件事。

听讲高级班课程的学生大多是美术史专业的，所以与他们基本相识，但其中明显有张完全陌生的面孔。

当上了一段时间课之后，我开始和他打招呼。

我问他：“对了，你是美术史专业的吗？”

没想到他回答：“我是物理系的。”

于是我又问道：“啊？物理专业的为什么来上这门课啊？这个课程不是一般教养中的基础美术史课呀。”

而他回答我说："当我踏入社会之后，如果无法与人谈论自己出生成长的祖国的美术话题，那不是一件很羞耻的事吗？"

原来他是一位荷兰裔美国人。

那时我深刻感受到了欧美未来精英意识层面的高度，甚至至今都无法忘记当时他的这番话给我带来的震撼和感动。

我有一位朋友，他是名列全美前十位排名的国际大律师。由于我是他们孩子的"教父"，所以即使在我回国之后，依旧长年与这对夫妻及他们的孩子保持着联系。我的这位国际律师友人，有一位与他不相伯仲也非常优秀的妻子，先后在伯克利、剑桥及哥伦比亚大学学习过，在哈佛大学获得博士学位之后，又进入耶鲁大学法学院继续深造。夫妻二人是当之无愧的"智慧型精英"。

就是这二人让我深深感受到了欧美精英体内美术史素养之深广。比如当我和他们一起到他们捐款的美术馆听特别讲座时，他们可以大方自信地向美术史学家提出精准的问题，这一点一直让我叹服不已。

当然不仅是这对夫妻，至今我接触过的欧美精英都具备深厚的美术史素养。为何在欧美，西方美术史素养是如此深深渗透他们体内呢？

那是因为在欧美"美术"不同于政治和宗教，它是一个最安全的话题，同时也表现了那个国家和那个时代的宗教、政治、思想和经济背景。日本人一涉及美术作品，就只会说出"感性"之类的话。学习美术，也就是了解那个国家的历史、文化，以及价值观。

我在讲座上总是告诉大家"美术不是用来看而是用来读的"。回顾美术史，西方美术一直精确传达着传统的知性和理性。为何说自古作为信仰对象的西方美术，不是看而是要去"读"呢？那是因为它是

作为传递信息的一种手段发展而来的。换言之，每一个时代的政治、宗教、哲学、风俗习惯、价值观等都会转变成有形之物，它可以是美术品也可以是建筑物。在如今全球化的社会中，理解这些作品的背景在我们与人交流时是很有必要的。

另一方面日本的现状是，美术史方面的学识还未渗透于世，未被社会所熟知。不过，日本在展览会方面的条件还是得天独厚的，尤其是东京一年四季举办着各种展会，海外美术馆珍藏的一级作品有时也会在日本展出。

然而，对于大部分的展览，大家都只是走马观花，就好像看了一场没有字幕又完全听不懂的外语电影一般。

在欧美参观过美术馆的人常能看到这样的场景——即使再小的孩子，也是一边听美术馆工作人员或领队老师的讲解，一边鉴赏美术品。如果只是随便看看逛逛，当然学不到什么东西。

可惜在日本缺乏这样的美术教育，从这方面也让我切身感受到日本和世界的差距。日本人甚至不会为了自己缺乏美术（也就是美术史）方面的造诣修养而感到羞愧。

想必有人会说“如果我待在日本，就不需要那样的知识了吧”。

但世界不断在向全球化发展，“我是日本人，所以我不了解欧美的事情，也不需要知道”，说这种话的时代已渐渐远去。越敏感的企业，也就越早能感受到这一切的转变，所以很多企业都在让企业内的干部候补补上这份缺失的知识。

就是在这种情况下我决定执笔此书。为了让更多的人具备美术史方面的素养，我把大约2500年间西方美术史中最有必要了解也是最低

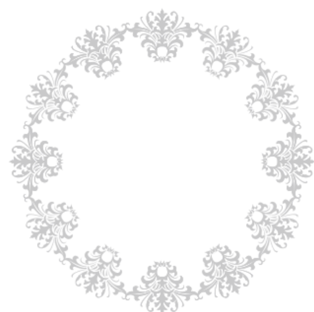
限度的知识都浓缩在了本书中。它并不仅仅是一本美术品的说明书，我谨记把“美术史”作为一门修养学识，把作品背景中的历史事件、文化、价值观等都录入书中。

读者通过本书能习得世界各地精英人士所具备的学识，除了了解作品的历史背景，还能获得美术史的概念及知识。相信本书定能为读者在美术鉴赏及社交场合打开一扇更广阔的大门。

希望大家能通过本书打开那扇“世界”之门。

木村泰司

西方美术史学家



第一部

以“神”为中心的世界观是如何诞生的？

希腊神话和基督教



为何古代雕像都是“裸体”的？

希腊美术



追求“男性美”的古希腊价值观

在2004年雅典奥运会的开幕式上，舞者们几乎一丝不挂地登场。这段舞再现的是古代奥林匹克竞技时运动员们裸体上阵的情形，因为古希腊人和美丽的众神一样喜欢赤身裸体进行比赛。

这里所说的神，与基督教等教义中的绝对之神不同，他们超于常人的同时，性格丰富各异，有着与人类相似的喜怒爱憎。希腊人认为人类就是由这些神延续而来，人类美丽的形态是众神喜悦的产物，由此衍生出了“俊美男性的裸体可以取悦神”的观念，包含了“美=善”的信念和价值观。他们认为男人所具备的美是积德的行为，如果要成为一个杰出之人，追求外在之美是必须的。

公元前6世纪末，在雅典举行祭奉守护神雅典娜的“泛雅典娜节”时，也会定期举办选美男大赛，这个大赛就是这种观念的再现。俊美之人代表了与神的接近，而神也会因俊美之人感到愉悦，这种想法在当时深入人心。他们认为“男人由容貌决定”，一个人是否美貌也反映了他人格的高下，在当时一个人的容貌就占有着如此重要的地位。另外，美男赛中还有老年组，所以并不是只有年轻男子才集万千赞美于一身（不过，皱纹却被视为老和丑的标志）。

男性的肉体美能受到如此赞誉的另一个原因是，当时希腊男子都有服兵役的义务，只有通过服兵役他们才能获得选举权。在古希腊的城市中，斯巴达城男子7岁时就得离开家庭作为士兵接受训练。

所以对于希腊男子而言，强身健体是必须的，而结果就是他们喜欢相互比较谁的肉体更加健美。在这一点上哲学家也一样，那位名叫柏拉图的哲学家，他的本名其实是“阿里斯托勒斯”，但因为他“肩膀宽阔”，所以有了“柏拉图”这个外号。[注]

就在这样的背景之下，希腊雕像在古希腊人追求男性美的主流影响下渐渐发展了起来。

首先诞生的是被称为“古风时期（公元前600年左右—前480年）”的雕像风格。希腊美术的完成期一般认为是在后来的“古典时期（公元前480年—公元前323年）”，而形成古典（=规范）雕像风格的基础正是“古风时期”。如今在欧美美术馆中被人们赞不绝口的精美希腊雕像，就是从这个“古风时期”开始形成的。

古风时期的雕像因受埃及美术的影响，雕像多为直立形象。不过，与埃及美术不同，希腊雕像是那种没有其他东西支撑的独立像。

古风时期的雕像形象，分为供奉在神殿里的代表少年和青年的“库罗斯”，以及代表少女的“科拉”。初期科拉的发型，都是像戴着假发一般有着浓厚的埃及风格，服装上则是那种能表现出女性特有肉体曲线的款式。而男性雕像的特点就是赤身裸体，重心在一只脚上，全身保持着一种欲抬脚跨步的“对立式平衡”姿势。

古希腊的发展和美术的变迁

在古典时期，希腊人完成了如何表现裸体雕像的肉体美。对立式平衡雕像与古风时期的静止式不同，古典时期的雕像具有一种动态特点。古典时期是形成西方后世美之规范·古典的一个时代。

公元前5世纪古典时期初期的雕像特征，多是那种崇高且庄严的形象，比如希腊联军打败波斯胜利时刻的形象，或是符合众神及运动选手相应性格特征的雕像。

公元前480年，以雅典娜为中心的希腊联军击退了企图侵略希腊的波斯帝国大军，自此雅典成为一个文化与学问的中心城市。雅典的政治家伯里克利（公元前495年左右—公元前429年）通过政治改革，在雅典建立了民主政治。



古风时期以直立形象为特征的库罗斯
©Tetraktys

雅典和斯巴达两大势力的对立引发了“伯罗奔尼撒战争（公元前431年—公元前404年）”。这场内战几乎把全希腊都卷入其中，希腊社会和美术界的氛围发生了天翻地覆的变化。肃清的恐怖政治笼罩着雅典全城，而这种反动局面反而让希腊人在美术方面转变为追求享乐型。这和日本在大战前后在世道及风俗习惯方面也发生了剧变一样，

人们精神上的紧绷感是不可能持续很长时间的，那种反动力会把人们的趣味和嗜好带入一个完全相反的方向。

其结果就是公元前5世纪那种崇高且庄严的雕像风格不复出现，在公元前4世纪时出现了越来越多形象优美的雕像。比如古希腊雕刻家伯拉克西特列斯的《赫耳墨斯》，就是以奥林匹克胜者形象为模特，是一尊充满了抒情氛围的优美雕像。

男性雕像的比例也从健壮型渐渐转变为修长纤细型，1比8的头身比例比之前的1比7能让脸部显得更小，成为一种理想体型。

而伯拉克西特列斯雕刻出了一尊前所未有的与真人等身大小的裸体女神雕像。在希腊，一直以来男性裸体受到人们的赞美，但女性裸体却被视为一个禁忌，而伯拉克西特列斯却打破了这个禁忌，他雕刻的《尼多斯的阿佛洛狄忒》在当时的希腊引起了巨大轰动。当然也不能毫无缘由地就让女神赤身裸体，所以他雕刻的阿佛洛狄忒以沐浴的形象出现在人们眼前。

现代人常会觉得古典时期的希腊雕像缺乏面部表情的变化，关于这一点其实是出于希腊人“对于感情的外露应保持慎重态度”的意识表现。他们认为人应该控制好自己痛苦悲伤的情绪，即“pathos”，所以即使是表现悲剧场面，古典时期的希腊雕像也都是那种特有的“pathos”表情。





公元前5世纪具有崇高和庄严感形态特征的雕像复制品©Tetraktys





公元前4世纪形态优美的伯拉克西特列斯的《赫耳墨斯》的复制品©Roccuz

希腊雕像带着这种表情进入了“希腊化时期”（公元前323年—公元前30年）。马其顿王亚历山大三世（在位时期：公元前336年—公元前323年）带领马其顿·希腊联军远征波斯，建立了跨越东方及埃及的亚历山大帝国。当他去世之后，他的帝国也随之四分五裂，不过这次远征让希腊文明广为传播。

在“希腊化时期”中，希腊文化圈大为扩大，之前在希腊人中没有的共通价值观也随之渐渐出现。亚历山大大帝的后继者们在各自统治的地域中，把希腊文化与其原本的融会贯通。就这样步入了“希腊化时期”，美术作品的风格也开始发生变化。

这些变化具体表现为从希腊式的观念、个人感觉和理想主义转变为重视个性表现的现实主义风格[注]，雕刻对象也从神转变为君主或某个特定人物。这种具有强烈写实风格的表现形式渐渐发展了起来。

雕像也已不再只用于对神的礼拜，而是作为鉴赏对象成为一种美术品。“希腊化时期”的雕像多是官能性较强、富含情感风格的作品。

就像卢浮宫里的那尊《萨莫色雷斯的胜利女神》像就是这个希腊化时期的作品。比起古典时期的雕像，现代人应该更容易接受也更容易欣赏这个时期的作品吧。

一般所说的希腊化时期，是指由侍奉亚历山大三世的多利买在公元前30年建立多利买埃及王朝到被罗马覆灭的这段时期。这个王朝最后的女王就是那位大名鼎鼎的克里奥帕特拉。



《尼多斯的阿佛洛狄忒》的复制品





《萨莫色雷斯的胜利女神》，创作者不明，公元前190年左右

现存的希腊美术作品基本上都是复制品

我们在鉴赏希腊雕像之际，千万不能忘记的一点就是，当初原作的希腊雕像其实已经不复存在，多亏了罗马人的复制（仿制），才让我们这些后世之人得见当时作品的惊人之美。

公元前146年，统治希腊的罗马帝国在建筑及艺术方面继承了希腊文明，由于希腊艺术家迁居罗马，越来越多的希腊美术被模仿雕刻出来。幸好如此，当希腊的青铜原作不见之后，还有这些仿制品能延存下来。

罗马人原本把美术当作奢侈品，把朴实刚强当作美德，但在公元前2世纪当他们统治了希腊进入希腊化时期后，因为大量掠夺而来的希腊美术作品被带进罗马，加上希腊美术家移居罗马，先进的希腊文化反过来统治了罗马文化。

不论是在罗马人还是土著人的神殿建筑中，都渐渐出现了希腊风格的装饰品，希腊雕刻家雕刻的神像渐渐出现在罗马神殿中。虽然在政治上是罗马征服了希腊并把它变成了自己的殖民地，但在文化方面却是罗马被希腊所征服。罗马人之前只使用拉丁语，但后来在罗马帝国领土上精英们的通用语却成了希腊语，由此可见一斑。

罗马人甚至把希腊众神和自己敬奉的神进行了同化处理。比如他们把希腊的宙斯叫作朱庇特，阿佛洛狄忒变成了维纳斯一样，各位希腊大神又有了一个拉丁名字。

文化后进国的罗马上流阶层对希腊文化充满了倾慕之情，他们的住所内渐渐出现具有希腊文化特征的物品。为了装点自己的宅邸，罗马人通过船运进口了大量的青铜雕像、大理石雕像，以及日用品，有些物品后来在沉入大海的船只中被发现。

就这样罗马人把“美术品等同于商品”，越来越多的大理石仿造品问世了。

公元前2世纪之后罗马人的所求之物，就是当今美术史上被视为典范（规范）的古希腊古典时期的名作。不过原作只有一件，希腊雕刻家由此锻炼出了犹如机械般精确模仿雕刻的技术。其结果如前所述，已经失落的希腊美术杰作被大量仿制出来，而就是这些仿制品使我们今日得以一饱眼福。

不过，罗马时代的仿制品也并非完全忠实于希腊原作，比如手和腿的姿态多少就会有些变化，即使源自同一作品，仿制品之间也有着非常明显的差别。

如上所述，罗马继承了希腊美术对美的追求成果，而这些希腊美术作品和古罗马美术作品，作为美的“规范（古典）”延续今日。所以说西方美术史的原点就是古希腊美术。

古希腊美术的变迁和主要事件

古风时期（公元前 600 年左右—公元前 480 年）	
公元前 490 年	希腊联军击退波斯大军（马拉松战役），自此越来越多具有崇高且庄严感的雕刻品出现了
古典时期（公元前 480 年—公元前 323 年）	
公元前 431 年	伯罗奔尼撒战争，雅典和斯巴达两大势力的对决之战。随战争一起而来的肃清运动带来了反动力，让人们开始追求享乐型的美术作品
公元前 334 年	亚历山大三世远征波斯，使希腊文化圈得到了进一步的扩大，美术品风格也随之发生变化
希腊风时期（公元前 323 年—公元前 30 年）	
公元前 272 年	罗马统一意大利半岛
公元前 146 年	马其顿一战让希腊成为罗马属国，罗马吸收了希腊文明，出现了大量仿制品
公元前 30 年	埃及成为罗马属国

专栏

和平盛典“奥林匹克”的发端

古希腊因为城邦众多，战争频发。为了4年休战一次，于是诞生了古代奥林匹克。

奥林匹克是祭奠神的仪式，所以在此期间各国都是休战状态，奥林匹克的“和平盛典”之名由此而来。战士们成了选手，大家在自己的身体上涂上油，因为古代奥林匹克在圣域中进行，而女性是被禁止进入圣域的，所以选手们可以裸体进行竞技比赛。古代奥林

匹克由竞走开始，不但有体育竞技，还有诗歌朗诵等文艺方面的比赛。

如今作为全世界盛典的奥林匹克，在古代奥林匹克的初始，只有希腊人可以参加。但被罗马帝国统治之后，希腊人以外的罗马帝国人民也可以参加比赛了。罗马皇帝尼禄（在位时间：54年—68年）就参加过公元67年的奥林匹克。

不过与希腊人不同，有些罗马人好像很反感裸体比赛，就像日本人对赤身裸体泡温泉习以为常，但在其他亚洲地区很多人对此非常抗拒一样。

今天给奥林匹克冠军颁发的是“金牌”，而在当时是授予代表胜利的“红丝带”。因为奥林匹克是献给宙斯这位大神的仪式，所以也会赠予冠军由奥林匹亚宙斯神殿附近生长的橄榄树枝所做的桂冠，橄榄树由此成为和平的象征。冠军在回到自己的故乡之后，也会受到民众如同迎接英雄般的待遇。

那时雕像的对象只能是神，不过如果成为奥林匹克冠军，也可以获得给自己制作雕像的权利，制造出的男性冠军雕像可以被供放在奥林匹亚的宙斯神殿中。

不过，古代奥林匹克在公元394年画上了句号。因为罗马皇帝狄奥多西一世（在位时间：379年—395年）把基督教定为罗马帝国的国家宗教，所以祭奠异教之神宙斯的古代奥林匹克也不得不一起被取消。延续到12世纪的古代奥林匹克就此落下帷幕。

---

1. 阿里斯托勒斯自幼身体强壮，胸宽肩阔，因此体育老师就给他取了“柏拉图”一名，“柏拉图”在希腊语意为“宽阔”。柏拉图的名字就此沿用至今。——译者注
2. 并非创造理想体态，而是完全忠实于原型。



罗马帝国的繁荣和帝国特有的美术发展

罗马美术



罗马美术的另一源头“伊特鲁里亚”

古罗马文化继承了希腊文化，但其自身特有的文化传统也得到了一定的发展，在西方文明中作为古典文化传承至今。

据神话记载，罗马始建于公元前753年，在公元前509年建立共和制。罗马不断扩大领土，在公元前270年左右占领意大利全境，在公元前146年占领希腊和迦太基，公元前30年埃及也成为罗马属国。

就如同“条条大路通罗马”这句话所描述的，罗马统领了五湖四海，不但拥有超过希腊的地域和环境设备，还建有完善的上下水道等城市基础建设。

让我们来回顾一下意大利半岛的历史。在罗马帝国发展之前，意大利中部的伊特鲁里亚文化曾兴盛一时。伊特鲁里亚人是以托斯卡纳地区为中心的一个并不强大的联合群体，那里的人保持着与周边其他民族不同的风俗习惯及生活方式。

比如伊特鲁里亚人坚信有死后世界，为了在死后能拥有和生前相同的生活，他们建造了非常壮观的坟墓作为自己“永远的家”，也就

是希腊语中表示“死者之城”的“城市之墓”。后来罗马人侵袭了伊特鲁里亚，破坏了他们的城市却并未毁坏他们的坟墓，所以伊特鲁里亚独有的坟墓流传至今。

伊特鲁里亚文化的鼎盛期是从公元前7世纪到公元前6世纪，这也是他们文化中谜团最多的一段时期。那时罗马也只不过是被伊特鲁里亚王统治着的一个小国城市，但一切在公元前509年反转，罗马人流放了伊特鲁里亚王并建立了共和制。

公元前474年，伊特鲁里亚在海上战役中被希腊打败，之后就一蹶不振，最终成为罗马属国。公元前1世纪初，伊特鲁里亚人被赋予罗马市民权，完全被罗马吸收并入自国。

伊特鲁里亚人擅长青铜等金属工艺和烧制陶器，他们从希腊进口了大量的希腊陶器，在陶器式样上受到了希腊美术的影响。而伊特鲁里亚的美术传统，被征服了伊特鲁里亚的罗马人所继承，与希腊美术一样成为罗马美术的源头之一。

从追求“美”的时代跨入“写实性”时代

罗马在改为共和制国家后，国中名门贵族权势增强，由这些长老组成的元老院，在很长一段时间里一直掌握着最高权力。第一代皇帝奥古斯都就是元老院中的一员，但在他死后别的皇帝登基，他们渐渐加强了独裁权力。在“五贤帝时代（96年—180年）”[注]罗马帝国版图达到顶点，国威也达到鼎盛。“罗马的和平”[注]给地中海地区带来了一片和平景象，也带来了经济上的繁荣兴盛。

于是，与罗马帝国相呼应的美术风格从此确立并渐渐发展了起来。随着经济的发展，罗马人的生活方式变得越来越奢侈，为了装点

公共场所及自家宅邸，他们进口了大量的希腊美术雕像并模仿打造。

希腊和罗马两国的传统得到了融合，产生了罗马帝国独有的美术风格。

在罗马的美术作品中，有大量具有高度写实风格的雕像。因为罗马人有先祖崇拜的习俗，为了在家中祭祀先祖，雕刻与自己容貌相似的肖像，这和我们现代人习惯摆放祖先遗像是一样的道理。虽然希腊成了罗马的领土，但在当时希腊风时期的影响下，美术领域正从理想主义过渡到写实主义，这也是写实风格的个人肖像发展起来的一个重要原因。

罗马肖像原本都是那种蜡制的头部像，但随着希腊美术的渗入，慢慢变成了以青铜或大理石为材质的肖像雕刻。不过，与希腊人喜欢全身像不同，罗马人更倾向于忠实于原貌的头部雕像和包含胸部的上半身雕像。

罗马肖像的另一个特点就是他们习惯用满脸皱纹来表现老人。在希腊人的观念中“美=善”，认为皱纹是老和丑的标志，但罗马人在这一点上与希腊人的价值观不同，他们觉得雕像中的皱纹是表现老人威严感的一种敬意的象征。

另外罗马雕像中很少有裸体雕像，那是因为罗马人没有全裸运动竞技的习惯，这一点也与希腊人不同。不过，如果雕像的主题人物身份较高，比如神格化的人物或是神话中的英雄，偶尔也会以裸体形象出现。

罗马雕像的写实风格，可以通过现存的历代罗马皇帝雕像，还有比较各个皇帝的硬币肖像后看出，雕刻家非常强调每个人的容貌特征，即使是同一位皇帝不同时期的雕像，虽然都进行了一定的理想化加工，但随着年龄的增长他们的雕像容貌也会发生相应的变化。皇帝

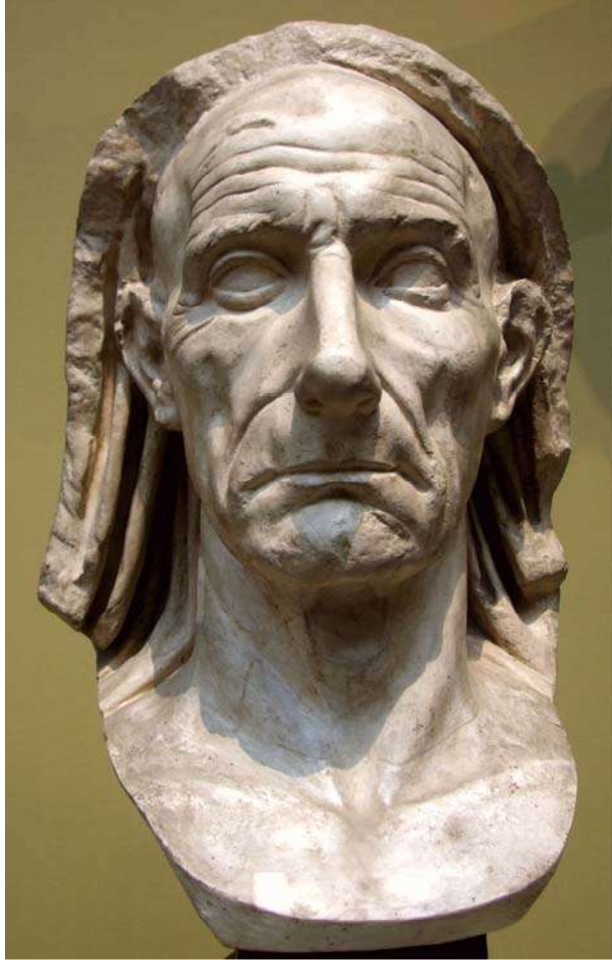
的雕像在全国各地被模仿打造出来，不但出现在公共场合也会装饰在私人空间中。

罗马雕像还有一个特点，那就是他们制作的女性雕像不但追求写实性，在发型上也会表现出当时的流行式样。其中有现代人看来很特别的发型，也有那种奇形怪状很扎眼的。在脸部方面他们以写实主义风格表现个人特征，不过如果是裸体女性雕像，他们就会模仿罗马第一女神维纳斯的姿势来雕刻。

给后世带来影响的大规模罗马建筑

罗马美术的另一个重大特点是拥有规模宏大的公共建筑。比如现今意大利首都罗马的象征之一——公元80年建成的圆形角斗场（Colosseo）。角斗场可容纳5万人，在那里会举行角斗士比赛也有公开处刑等，以观赏的方式抓住大众内心，所以它被建筑的目的就是为了掌控人心。

这座古罗马的最大建筑物，是在尤利乌斯·克劳狄乌斯王朝灭亡后由创建弗拉维王朝的维斯帕芗大帝（在位时间：69年—79年）所建，对罗马市民来说，它是一座带有政治宣传意味的建筑，犹如“面包和马戏”注政策中的马戏团会场一样。



表现老人皱纹的罗马肖像雕刻作品©shakko



发型奇异引人瞩目的罗马女性雕像©Tetraktys

另外罗马的公共浴场也非常有名。和日本的大众澡堂不同，罗马公共浴场里面有运动场地，是类似疗养中心的一个社交场所，还有音乐及戏剧等娱乐设施。如今在意大利博物馆，在他们引以为傲的众多国宝中，还有不少当时放在公共浴场中作为娱乐的雕刻作品。在公共浴场中摆放雕像，可见当时罗马人民的生活多么豪奢。

罗马人民在广袤的帝国领土上建造了神殿和公共广场，还有后来成为基督教教会建筑基础的集会设施等。罗马生产了大量的美术品及仿制品来装饰这些公共场所。

这些大规模建筑之所以得以建成，全靠罗马混凝土的功劳，它是罗马建筑中的一大特色。罗马混凝土由水泥和砾石或粗石子混合而成，不但具有一定的强度还富有柔韧性，又比切割的石材更加便宜，所以罗马能建造出如此之多的建筑物。

罗马还有一个代表建筑物，那就是为了纪念战争胜利而建造的凯旋门。1836年完成的巴黎雄狮凯旋门，就是拿破仑（在位时间：1804年—1815年）称帝后把自己比作罗马皇帝，以罗马帝国的凯旋门为模型而建的。在拿破仑第一执政时代，非常流行以古罗马风格为主题的“帝政样式”的家具和室内装饰品。

半圆拱形是罗马建筑中另一显著特点，这在希腊建筑中完全见不到。半圆拱形原本是伊特鲁里亚人的技术，多立克式、爱奥尼亚式、柯林斯式圆柱就是受到了意大利本土半圆拱形和希腊建筑的影响，融合后呈现出的折中式样，它们也是罗马建筑的一大特征。

这三种圆柱体在文艺复兴时期再度获得“重生”，再加上后来出现的托斯卡纳式和混合体式，这五种圆柱体作为西方建筑中最优美的式样延续了下来，成为古典西方建筑中的要素。尤其是哈德良大帝

（在位时间：117年—138年）在公元128年重建的“万神殿”，给文艺复兴之后的西方建筑带来了深远影响。圣彼得大教堂、伦敦的圣保罗大教堂、巴黎的废兵院礼拜堂及万神殿，还有美国联邦议会议事堂等，都是西方建筑中拱形建筑的源头。



古罗马的代表建筑物凯旋门©Alexander Z.

万神殿是可以和雅典的帕台农神庙相提并论的一座古典建筑。



给文艺复兴之后的西方建筑带来重大影响的万神殿

罗马帝国的衰退和基督教美术的萌芽

繁荣的罗马帝国渐渐出现灭亡的征兆，异族的反复入侵，加上内乱，还有统治广阔领土的困难，在公元286年戴克里先大帝（在位时间：284年—305年）执政时期，帝国以东西为界一分为二。公元293年两个国家再次分裂为二，于是出现了有正帝和副帝的四帝共治制（Tetrarchy）。

那个为了纪念“四帝共治制”而打造的雕像，让人感受到罗马美术特有的写实主义开始过渡到抽象的象征主义[注]。这种崭新的表现方式，被后来的初期基督教美术所承袭。

戴克里先镇压了被视作异教的基督教，在他死后，东方正帝李锡尼大帝（在位时间：308年—324年）和西方正帝君士坦丁一世（在位时间：306年—337年），为了利用基督教来统一帝国，在313年颁布了《米兰敕令》注，一直被当作异教遭到镇压的基督教终于得到了国家的认可，人们获得了信仰的自由。

之后，战胜李锡尼大帝的君士坦丁一世成了罗马帝国唯一的皇帝，因为罗马的异教传统太过根深蒂固，于是他在330年迁都拜占庭。于是，初期基督教美术取代异教美术，渐渐发展了起来。

392年基督教被定为罗马帝国国教，而基督教以外的宗教都成为“异教”，遭到排斥，希腊·罗马的众神和希腊·罗马艺术一起降下帷幕。帝国晚期罗马美术从写实主义过渡到了象征主义，而受其影响的初期基督教美术开始萌芽。





为了纪念罗马四分统治体制而打造的四帝共治制像 ©Nino Barbieri

罗马基督教被定为国教的演变进程

时间	发生的事件
公元前 753 年	（根据传说）罗马建国
公元前 509 年	建立共和制
公元前 270 年	罗马帝国统一意大利全境
公元前 146 年	罗马统一希腊
公元前 30 年	埃及成为罗马属国
96 年	五贤帝时代开始
286 年	戴克里先大帝把罗马帝国分为东西二国
293 年	导入四分统治体制
313 年	颁布《米兰敕令》
392 年	基督教成为罗马帝国国教

---

1. 五贤帝时代是指涅尔瓦大帝、图拉真大帝、哈德良大帝、安东尼努斯·庇护大帝、马可·奥勒留大帝五位皇帝执政的约100年间。那段时期罗马政局稳定，罗马帝国板块也达到了最大化。

2. 公元前27年—公元前180年，罗马统治下的和平时期被称为“罗马的和平（Pax Romana）”。这段时间，地中海地区没有发生任何大规模的战争。

3. 面包和马戏是罗马伟大讽刺诗人尤维纳利斯在揶揄古罗马社会的一篇诗歌中所用之词，意为权力阶层通过“面包”（=粮食）和“马戏”（=娱乐），让罗马市民对政治盲目无谓。——译者注

4. 不仅是如实表现外部形态，也表现内心世界。

5. 《米兰敕令》由君士坦丁一世和李锡尼一起联名颁布，承认全国市民拥有“信仰自由”。

基督教社会的到来
宗教美术及罗马风格

宗教美术作为“用眼来看的圣经”的发展过程

中世纪的欧洲社会，基督教控制了人们生活中的一切。早晨随着教堂的钟声开始一天的生活，在安息日去教堂向神祈祷。教堂不仅是祈祷之地也是集会场所，有时也用于商业和审判。

基督教在392年被定为罗马帝国国教之后，在西欧也并不是立即就确立了统一的基督教社会。

5世纪基督教成为国教之后，诞生了后来的五大总部：“罗马教会”“君士坦丁堡教会”“安提约基亚教会”“耶京教会”“亚历山大里亚教会”。罗马教会为了在西欧扩大势力范围决定与法兰克国王联手。

法兰克王国是指在5世纪—9世纪统治西欧的日耳曼人国家。法兰克王国的繁荣，可以分为前期的墨洛温王朝时代和后期的加洛林王朝时代。

法兰克王国墨洛温王朝的第一代君主是克洛维一世（在位时间：481年—511年），他的妻子是一名基督教教徒，他在496年也接受了基

督教洗礼改信基督教。罗马教会为了今后可以在西欧拥有广大领土的法兰克境内更方便地传教，把一国之君收为了基督教教徒。

法兰克王国的历史

时间	发生的事件
476 年	日耳曼人消灭了西罗马帝国
481 年	克洛维一世创立了墨洛温王朝
486 年	克洛维一世在西罗马帝国的旧址上建立了法兰克王国
751 年	丕平三世废除了墨洛温王朝的最后一位皇帝，建立了加洛林王朝
843 年	根据《凡尔登条约》，法兰克王国分为东西中三部分
911 年	东法兰克王国・加洛林王朝灭亡
987 年	西法兰克王国灭亡

基督教源于犹太教教徒拿撒勒的耶稣开始的一场宗教改革运动，其实就是从犹太教中衍生出来的一个宗教派系，也就是说，耶稣本人及他的追随者原本都是犹太教教徒。这些追随者和其他犹太教教徒之间的区别在于，对他们而言救世主就是耶稣，“救世主（基督）=耶稣”是基督教的绝对宗教原理。

在基督教向国际宗教发展之际，犹太教的《圣经》作为《圣经・旧约全书》被基督教所用，但《圣经・旧约全书》中神的容貌是不允许被看到的，所以原本与犹太教同宗的基督教为了避免偶像崇拜，无法发展宗教美术。


教堂内装饰着的宗教美术（科隆大教堂《戈罗主教的十字架》970年左右）©Elya

阿尔卑斯以北的欧洲在当时属于文化发展落后国，把《圣经·旧约全书》《圣经·新约全书》中的故事用图画的形式来给那些不会读书写字的人传授基督教，宗教美术就这样作为“用眼来看的圣经”获得了肯定并变得极为重要。为了传达基督教教义，在教堂内开始装饰关于《圣经·旧约全书》《圣经·新约全书》教徒相关故事的宗教美术作品。

基督教中的最大教派“罗马教会”是如何发展起来的

克洛维一世去世之后，墨洛温王朝维持了2个世纪。后来大臣查理·马特（688年左右—741年）手握实权，而查理的儿子丕平三世（在位时间：751年—768年）废除了墨洛温王朝的最后一位皇帝，自封为王，法兰克进入加洛林王朝时代。

丕平三世为了强调自己称王的正统性，决定和罗马教皇联手。754年罗马教皇斯蒂芬三（二）世（在位时间：752年—757年）赶赴巴黎，在圣彼得大教堂给丕平三世、他的妻子及他的孩子们作“圣别”注。通过“圣别”，他们宣称自己“由神涂油”，向世人宣扬加洛林王朝王位继承的正统性。

800年，丕平三世的儿子查理曼（在位时间：768年—814年）在罗马加冕成为“（西）罗马大帝”，通过这次戴冠称帝再次加强了王位的正统性和权威。

就这样王权与罗马教会强强联手，西欧的基督教教化（天主教教化）得到了大力发展。

由修道院的兴起而诞生的罗马风格

在查理曼去世之后，法兰克王国分崩离析，北欧进入一个混乱的时代。

基督教的修道士在远离城市的地方开始修建修道院，而正是这些修道院，成了日后基督教文化的新发祥地。

在这些修道院和教会新式样中，一个崭新的“罗马风格”萌芽了。美术史中所说的“罗马风格”，指的大致就是11世纪后半叶到13世纪前半叶这段时间的建筑·美术史。

当第一个千禧之年公历1000年过去之后，教会的建筑材料渐渐从木造转为更高价、与神明之家的身份更相配的石造罗马风格。但天花板从木板改为石头之后，为了支撑穹隆形顶棚（弓形的曲面屋顶）的重量，就必须加厚建筑物的墙壁，而这样就导致了罗马风格教堂的墙壁都很厚，以致无法安装尺寸较大的窗子。

这种罗马风格式样的教堂，在诺曼底、勃艮第、法国南部、英国等各处分别又衍生出各自的特点，不过它们之间也有一个共同点，那就是“半圆”。这个特点在之后很长一段岁月中都是最简单辨别罗马风格和哥特风格不同之处的要点。哥特风格的拱形为尖头拱形，而代表“罗马风格”的古罗马建筑的特征则是半圆拱形。

当基督教得到公开承认之后，因为摩西的《十诫》中有一条为“禁止偶像崇拜”，所以基督教一直避开立体雕像。初期装饰在教堂中的只是马赛克和壁画，当进入罗马风格和哥特风格时期之后，雕像随之开始出现。

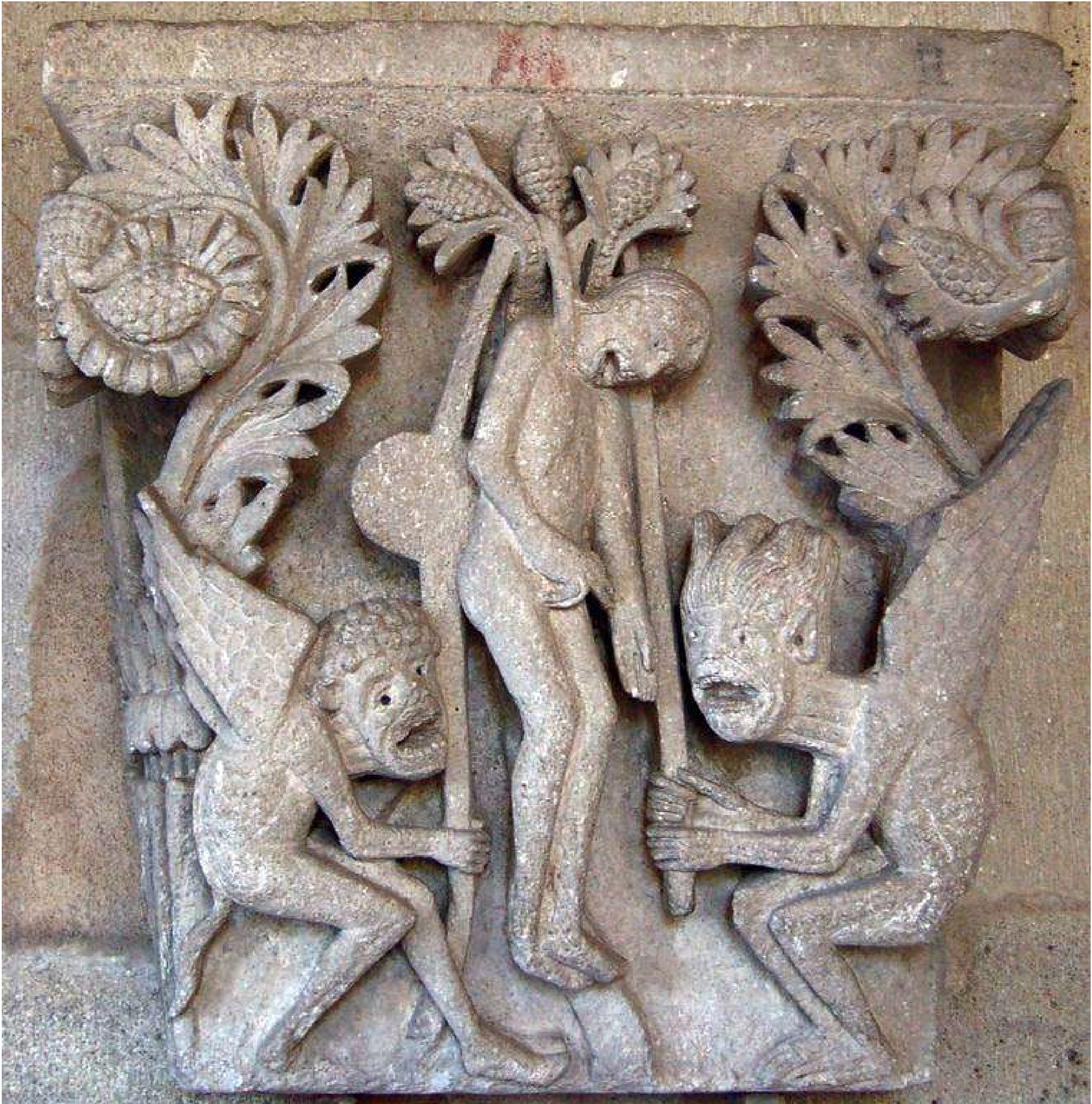
罗马风格的雕像与哥特风格的相比，其特征就是更精巧也更幼稚拙朴，能带给观赏者的信仰之心以强烈的冲击力。它们大多是令人惊恐又稍显夸张的作品，目的就是为了能直接打动中世纪那些不会读写的人的心灵。所以那些作品没有采用写实主义的表现风格，而是以充满想象力又易懂的动感形象来表现那个幻想世界。



罗马风格的圣菲利普大教堂（约11世纪初—12世纪中期）©Morburre



具有罗马风格特征的“半圆拱形”©He 3nry



罗马风格时期的雕像（欧坦大教堂的《犹大自缢》）©Cancre

因朝圣热而形成的城市化和“哥特美术”的萌芽

以修道院为中心的罗马风格之所以能得到发展，源于人类对“末日”的强烈意识。当人们在公历1000年迎接“世界末日”时，民众深信在世纪末会出现“死亡”和“最后的审判”。随着这种对“末日

（死亡）”和坠入地狱的恐惧感越来越强烈，人们在信仰上的热情也日渐高涨，他们变得更加依附于基督教。

11世纪朝圣之旅开始盛行。在这种宗教热情的煽动下，不但骑士、贵妇，连农民也手持朝圣手杖开始朝圣旅行，当时的人们就是这样生活在一个以神为中心的世界中。

而在这种朝圣之路上出现了越来越多的修道院，这些修道院中不但有礼拜堂，还可以住宿，甚至修道院成了交通要道。定期市场的产生又促进了经济发展，城市渐渐形成。

之所以会出现这样一股朝圣热，是因为在11世纪末，随着十字军远征圣地耶路撒冷及伊斯兰教诸国，众多圣人遗物（基督、圣母、圣人的遗骸或部分遗骸，还有与他们有渊源之人的物品）被带入了欧洲（基督和圣母因为升入天国并没有遗骸）。

人们相信只要触摸或亲吻到收存着的这些圣人遗物就能实现心愿，因此那些收藏着圣人遗物的朝圣之地渐渐热闹起来，甚至还出现了专门买卖圣人遗物的商人。

这股圣人遗物崇拜风潮在12世纪变得越来越狂热，收藏圣人遗物的教堂也随之越来越活跃。教堂拥有的圣人遗物越著名朝圣者就越多，而随着定期集市的发展，这些教堂的知名度越来越高，收入也随之大大增加。在当时没有任何圣人遗物的教堂是不存在的。

在这股朝圣热潮下城市渐渐形成，宗教美术也变得越来越洗练，即使它和罗马风格出自同一种宗教美术，但城市中的修道院与地方上的完全不同，哥特美术从此诞生。

专栏

基督教被公认之前的基督教美术

其实基督教于313年在《米兰敕令》被公认之前，在遭到镇压的时代中，“基督教美术”就已经存在了，从地下的共同墓地（茔窟）及石棺等葬礼美术中可见一斑。

比如地下墓地中墙壁和天花板上的牧羊人壁画，原本这是罗马葬礼美术中所用图案，牧羊人及牧歌风景（世外桃源）象征着人们死后对于永恒生命的渴望。因为基督曾把自己比作善良的牧羊人，所以这里借用了基督的这种形象。

除了这种借用之外，也有基督教独特的形象，比如象征基督的“鱼”。之所以鱼会成为基督的象征，是因为“耶稣·基督·神之子·救世主”这四个词的字首组合起来就是希腊文的“鱼”，在基督教被公认之前，鱼的图像是基督教教徒隐蔽使用的符号。就是这样，在基督教被公认之前其实已经存在着大量的宗教美术。



前期的《善良的牧羊人》画



象征基督的“鱼”的壁画

---

1. 作为神圣之人（物），与其他人类、物品区别开来。



法兰克王国的企图与新的“神之家”

哥特美术



何谓哥特风格中隐藏着的政治信息？

在法兰克王国加洛林王朝的最后一位国王路易五世去世之后，雨果·卡佩成为新王。卡佩王朝建立之后，法兰克王国改名为“法兰西王国”，后来发展为今日的法国。

统治着法兰西地区的法兰克王家，和10世纪以后法兰西的王家墓地，都设置在巴黎郊外的圣但尼大教堂（当时还是修道院的附属教堂）中。这座教堂里祭祀着的是法兰西的守护圣人圣但尼，在法兰西它是一座具有特殊地位的教堂。

絮热（1081年左右—1151年）是这座圣但尼大教堂的修道院院长，他从10岁起就在这家修道院里生活，幼年时与法国国王路易六世相识（在位时间：1108年—1137年）并成为同窗，他担任了路易六世及他儿子路易七世（在位时间：1137年—1180年）跨越两代的政治顾问。

当路易七世在1147年参加第二次十字军远征时，让絮热作为摄政王在他不在期间执政，并赠予他“祖国之父”的称号。在不乏显贵出生的王公贵族的圣职人员中，絮热当之无愧是一位真正的成功人士。

絮热在1136年负责担任圣但尼大教堂的重建工作。1144年6月11日，絮热在献堂仪式中给大家展现了一座与之前的罗马风格完全不同的大教堂，这就是哥特风格诞生的瞬间。虽然“哥特”这个词源自后来文艺复兴时期意大利人所用的、略含轻蔑意味的“野蛮人（Goth/哥特族）式样”这样一种不光彩的称呼，但哥特风格却是西方建筑中一个不可或缺的极其重要的式样。

絮热负责的这个建筑项目其实与法兰西王室当时所要面对的复杂政治形势有关。那时法兰西地方城市的诸侯力量强大，987年之后卡佩王朝的法国国王直接统治的地域，几乎只有法兰西地区（现今以巴黎为中心的狭窄地域）。于是，法兰西国王和教会（絮热）联手意图让各地的教堂㊟都站在法兰西王室这一边。

哥特风格就是在这样的背景下诞生了。哥特式教堂综合了法兰西王室臣属统治的各个地域的建筑特征。他们在法兰西王室没有直接统治的地区不断建造哥特式教堂，以此来增强法兰西国王的威信和权力。哥特风格的建筑中其实就是这样隐藏着强烈的讯息。

在这种政治意图下，再加上城市人口的集中，推进了哥特风格大教堂的重建工作。10世纪后的农业改革，加上伴随着农业改革商人和匠人职业的兴起，商业蓬勃发展，到了12世纪人口都集中到了城市。因为农业改革导致农村人口过剩，那些匠人为了生计迁居到人口更为稠密的地区。就在这样的具有政治意图的背景下，也为了让教堂可以容纳更多的人，重建我们今天所称的哥特式教堂的工程启动了。

这里所说的城市，并非是我们现在所认为的那样的“城市”。例如，以拥有彩色玻璃而闻名遐迩的沙特尔大教堂所在的城市沙特尔，当时人口仅有6000人。而拥有法兰西最大教堂的亚眠，也只是一个仅有1万人口左右的“城市”。

“光=神”的绝对价值观

哥特式大教堂，把民众的意识从地面提升到了天上，也加剧了人们宗教意识上的兴奋度。它不仅在外观上强调了高度，即使进入教堂内部，里面的支柱、尖头拱形，还有天花板上交叉的扇形拱穹隆，都给人一种飞升入天的感觉。

而且因为哥特式建筑不再如以往那样靠墙壁支撑天花板的重量，而是依靠支柱和外部的飞扶壁，这样就可以降低墙壁的厚度，去除大部分壁面，而挖出的部分就能嵌入彩色玻璃。哥特美术的代名词就是彩色玻璃。雕刻、建筑和美术——三位一体化正是哥特美术的特点。

在对不识字的人宣扬基督教教义时，彩色玻璃能创造出与众不同的采光效果，“光”对于基督教信徒而言即是“神”，哥特建筑在视觉上让人们感觉到了神的存在。

由于天气变化，透过彩色玻璃折射出的不同光线，对当时的人而言象征了神的神秘。

现代人如果要了解哥特大教堂的美之所在，就必须理解在以神为中心的宗教世界中，当时的人们所抱有的“神即是光”这样一种“真实”的信念。除了圣彼得大教堂那样的例外，一般教堂基本上都是大门朝西，其中的圣坛置于东面，因为东方既是圣地耶路撒冷的方向，也是太阳（神=光）升起的方位。

越古老的彩色玻璃色彩就越鲜艳，像沙特尔大教堂及巴黎圣礼拜堂里的彩色玻璃，会给人以蓝宝石和红宝石的错觉。对当时的人而言，从内部闪烁出光彩的宝石之光是与神之光很接近的一种高贵物质，基督教的信徒认为宝石和金子都是天国（天上的耶路撒冷）所用的建筑材料。

作为哥特建筑而闻名的沙特尔大教堂



作为哥特建筑而闻名的沙特尔大教堂

那时色彩就是一种财富的象征，从中世纪到哥特时代的雕像，都被涂得像人偶般鲜艳异常。如今我们看到的其实都已斑驳掉落，曾经装点在大教堂门口的雕像群应该是五颜六色的，与我们现在见到的样子截然不同。西方美术中不再给雕像上色，是文艺复兴之后的事了。

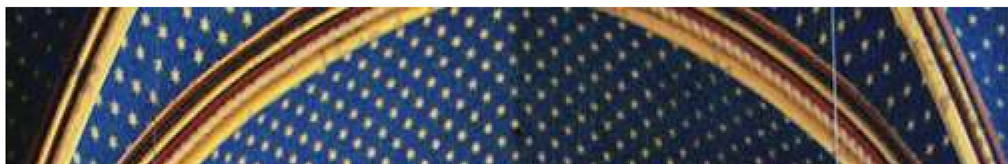
大教堂建造热的终结和“国际哥特风格”的发展

人们为这种崭新的并具有独特魅力的“神之家”而神迷心醉。对壮丽巨大的大教堂的憧憬，让人们加快了推倒既存古旧教堂的步伐，投入到重建新的大教堂中，掀起了一场“建造哥特大教堂”的竞赛。这股潮流与如今各大城市喜欢在建筑高度上一争高下是一样的。

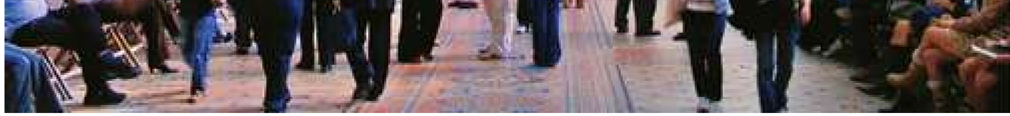
不过，这场高度比赛在13世纪中叶因技术方面的局限性而宣告终结，继而哥特建筑朝富装饰性的方向开始发展，其代表就是沙特尔大教堂。路易九世（在位时间：1226年—1270年）为了收藏基督受刑时所戴的荆棘之冠这个圣人遗物，拆毁并重建了西堤岛王宫内的教堂。新教堂从地面到天花板一整面都装上了彩色玻璃，整座教堂仿佛就是一个巨大的圣人遗物放置箱，表现了哥特时期特有的那种强调效果的装饰性。

这个圣人遗物是1204年十字军第四次从拜占庭帝国的君士坦丁堡宫廷教堂中掠夺而来，之后法兰西从拉丁帝国的皇帝手上购得，据说当时的交易额达到了整个法兰西国家预算的一半以上。

收藏荆棘之冠的沙特尔大教堂本身已是一座极尽奢华的教堂，但所建费用不到支付荆棘之冠金额的三分之一。由此可见当时人们对于圣人遗物是抱着一种怎样的价值观。







沙特尔宫廷大教堂的内部照片，它的一整面都是彩色玻璃
©Didier B

这股建造大教堂的风潮在进入14世纪之后，由于百年战争(注)，以及鼠疫的流行而渐渐衰退。

而法兰西的王公贵族则继续守护着艺术的前进步伐，城市建筑代替了大教堂的建造开始盛兴起来。本来在宗教建筑上采用的哥特风格，也渐渐用于世俗建筑。随着城市建设的兴起，绘画、雕刻，还有挂毯织锦等装饰美术也开始渐渐萌芽。

从14世纪后半叶到15世纪前半叶，在绘画世界中，北方和意大利的两大传统相互融合，发展为“国际哥特风格”。

之所以冠以“国际”之名，因为它是在各个国家的交流之中诞生的。12世纪之后，为了大教堂等建筑项目，建筑家、雕刻家、切石匠人、彩色玻璃匠人、青铜铸造匠人、金银手工艺师等从各地蜂拥而至，来往于欧洲各地。由于他们的来往交流，在祭坛画等版绘和彩绘抄本上也渐渐出现了变化。就这样，各种国际哥特风格在法国、意大利、德国、佛兰德斯等欧洲广大地区相互影响着。

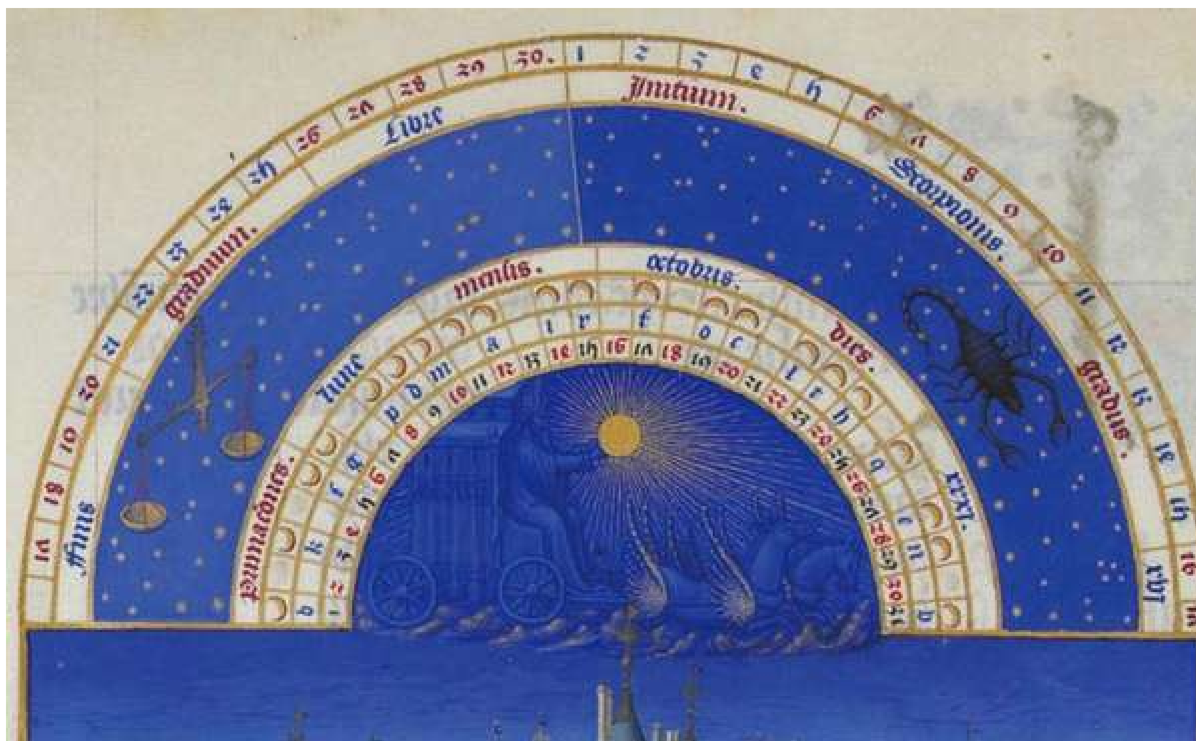
国际哥特风格的特点是在写实主义的基础上加入了细致的描绘，具有装饰性和幻想性，而且富于一种细致优美的宫廷趣味。国际哥特风格表现的并非天上乐园而是人们生活着的这个地面世界。自然世界开始受到瞩目，人们的视线和意识从神的世界向现世过渡，这时已可渐渐感受到之后发展起来的更加充满“人情味”的文艺复兴时期的气息了。

林堡三兄弟为贝里公爵作的《贝里公爵的豪华时序祈祷书》是这种国际哥特风格彩绘抄本的代表作品。这本书被称为世界上最美的一本书，是美术史系学生必修的作品。

所谓时序祈祷书，由祈祷文、诗篇、教会年历及插画构成，圣务日课书的使用者并非神职人员而是一般基督信徒，是指把一天的时间分割开来祈祷之意，也许英语“book of hours”（时序祈祷书），更便于我们理解这个词的意思、用途和目的。

在这本《贝里公爵的豪华时序祈祷书》中，最著名的就是描绘了优雅宫廷生活和自然运作状态下充满世俗气息的“12个月的月历绘画”。在十月那页中画着人们在卢浮宫对岸（当时仍是一片田地），他们在播撒谷物种子，以及塞纳河对岸的卢浮宫。

查理五世改建的卢浮宫，因为在16世纪之后又被改造过一次，如今已不复存在。不过通过这幅月历画，我们得以看到那时的卢浮宫是多么的富丽堂皇。而那座象征了法兰西王室的沙特尔大教堂，和它华美的蔷薇之窗则出现在六月的画页上。





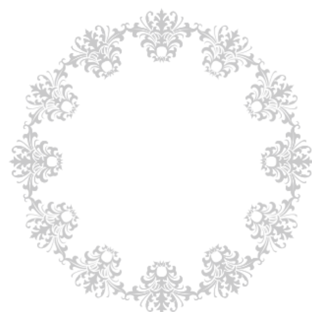
《贝里公爵的豪华时序祈祷书》里“12个月的月历绘画”中十月之画，从中可窥到当时卢浮宫的样貌

这套书的制造时期正处于百年战争的高潮阶段，尽管如此，法兰西的王公贵族依然命人制造出了如此昂贵的彩绘抄本，可见当时他们的生活是多么豪奢。

哥特美术就这样在法兰西扎根并发展了起来，但后来因为受到百年战争的影响，法兰西美术在16世纪偃旗息鼓。不过15世纪在经济蓬勃发展的邻国勃艮第公国和意大利，艺术发展却开始竞相争艳。是的，“文艺复兴”揭开了帷幕。

---

1. 大教堂内主教的椅子，意味着教堂内是否安排有主教。当时以地域划分来安排各地主教，只有安排主教的大教堂才是那个教区的中心教堂。
2. 从14世纪中叶起断断续续持续了100多年的英国和法国之间的战争。



第二部

在绘画方面展现出的欧洲城市经济的发展

文艺复兴的开端，进入绘画时代



西方古典绘画的三巨匠

文艺复兴



“重生”的古代之美

在加洛林王朝时代贸易活动渐渐中断，倒退的欧洲经济在11世纪—12世纪依靠长途贸易再次活跃了起来。城市市民文化因这次商业复活而得以发展，一股新鲜的艺术气息在意大利蔓延开来，这就是一直延续到16世纪末的“文艺复兴（renaissance）”。

“renaissance”意为“重生”，是指基督教被定为国教之后，在欧洲一直遭到否定的“古代希腊·罗马”学问和艺术的重获新生。

13世纪以后，意大利不仅在城市发展方面，在文化上也欣欣向荣，尤其是在14世纪之后，意大利的知识分子对拉丁及其源头的希腊学问、文学表现出越来越多的关注和兴趣。通过人文学者的研究，人们对于受到古代文明、学问及希腊文化巨大影响的拉丁文学有了更深刻的了解。在欧洲，人们越来越重视提高自身的拉丁文学（即古典文学）修养，古代罗马诗人维吉尔的《埃涅阿斯纪》及奥维德的《变形记》等神话文学，成了一定阶级以上人士的一门必修课。

文艺复兴时期之后的美术主题不仅有基督教方面的，还有神话方面的。在以拉丁文学为题材的绘画中，诞生了等级最高的“寓意画”

注。被挖掘出来的古代美术，融合了各种美的规范后获得了“重生”。

商人随着商业发展势力渐增，他们对这场振兴活动贡献巨大。和他们所属的同业者工会成为艺术的庇护者（支援者）。当时的意大利，不但有佛罗伦萨、威尼斯那样的共和国，还有君主国家。随着经济发展，各地领主当然也活得更加滋润，他们的宫廷成了文化人士、画家、雕刻家的庇护场所。

文艺复兴时代的特点是提高了“人”的地位，并因此使得人获得了更大的尊重。聚集着众多小国的意大利，具有较强的国家自由和独立意识，不安定的政治局面让市民产生了危机心理，他们的“个人”意识开始渐渐觉醒。自中世纪后，这个原本以神和宗教为中心的时代，再度成为如曾经的古希腊·罗马那般对“人”的存在感有着强烈意识的时代。

相对于绝对之神，人类的独立性开始发展，人们渐渐从自身的角度来观察这个世界。

比如，在中世纪的磔刑画中，传统的基督像是眼睛炯炯有神的抽象形象。这并不是在礼赞磔刑，而是表现了基督“战胜死亡”的形象。换言之，基督在这里并非作为人类而是作为神之子出现的。

然而，当跨入14世纪之后，在类似的磔刑画上开始全面展现基督作为人类的苦难。在关于圣母圣子的祭坛画中，原本不但圣母圣子连非人类的天使都是面无表情的，但后来转变为更能让人感受到人类柔软情感的风格。

乔托·迪·邦多纳（1267年左右—1337年）作为文艺复兴时期的美术先驱，在美术史上的登场让西方绘画艺术一改故辙。乔托在阿雷纳礼拜堂中所画的那排壁画，在美术史上是非常重要的作品。画中史

无前例犹如雕像般充满层次感的人物像，以及充满戏剧感强劲的姿态和强烈的情感表现，与当时一贯的传统宗教美术截然相反，表现出了更接近真实的“人性”。这对当时的人而言，是极具“现代性”的一种绘画风格。





作为神之子的中世纪磔刑图（左）和表现了人间悲苦的14世纪左右的磔刑图（右）



乔托在阿雷纳礼拜堂的墙上所画的壁画《犹大之吻》（1304年—1306年）

列奥纳多·达·芬奇是军事技术家？！

由于1348年鼠疫大面积的流行，在意大利国土上刚刚含苞绽放的美术史，暂时停止了生长。

意大利人把15世纪亲切地称为“Quattrocento”。当时以佛罗伦萨为中心，崭新的建筑、雕刻、绘画艺术开始萌芽，画家及雕刻家等“美术家”地位开始上升，从劳动者的匠人级别渐渐上升为同文人贵族一样的高度。

原本即使绘画、雕刻技艺再高超也只能被人当作匠人，而如今艺术家第一次被视为像神一般无所不能之人。

比如，列奥纳多·达·芬奇（1452年—1519年）在自己的履历上自称军事技术家，只是顺便写上了自己还会雕刻和绘画。而一向把达·芬奇敬为师长的拉斐尔·桑西（1483年—1520年）在西方绘画领域是绝对的古典（规范）范本，和达·芬奇一样，他不仅在画坛，在建筑领域也非常活跃，有万能之人之称。还有文艺复兴时期的另一位，三大巨匠之一的米开朗琪罗·波纳罗蒂（1475年—1564年），不仅是雕刻家、画家、建筑家，若在现代还是一位空间设计师，他在各个领域都神通广大。

反映人物精神风貌和知性的作品，已不再仅仅是“商品”，而成为“艺术品”。16世纪之后，意大利人越来越重视艺术方面的学习，而这种观念慢慢也渗透到了意大利以外的欧洲其他诸国。

在达·芬奇、米开朗琪罗和拉斐尔这三位巨匠最活跃的时期，人们对艺术家的狂热崇拜达到了顶点，文艺复兴也进入鼎盛期（大约为1495年—1527年）。米开朗琪罗的青春期是在当时人文主义者（文化人）聚集的美第奇家族中度过的，他在当时最先进的知识圈——柏拉图学院里，在富含学识的会话和探讨中接受了英才教育。[注]

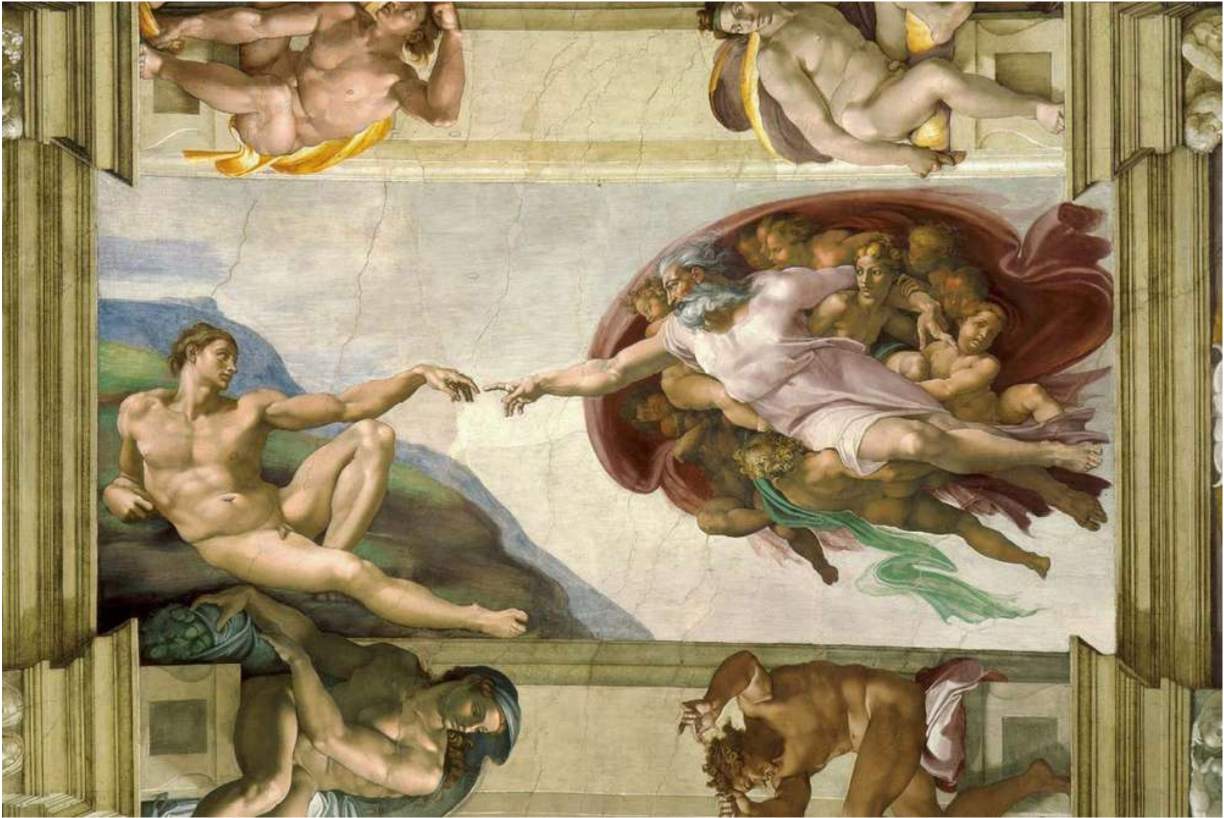
象征着匠人地位上升到艺术家的作品，是教皇尤里乌斯二世命米开朗琪罗在西斯廷教堂所画的天顶画。这幅以创世纪为主题的天顶

画，原本教皇要求画的是十二使徒，但米开朗琪罗根据自己的判断画成了我们现在看到的这幅画面。

这件事本身就反映了当时匠人地位的提升。这幅天顶画中最精彩的部分就是“创造亚当”的画面。在《圣经》中的文字描述是“神对亚当吹了一口气，于是人类诞生了”，但米开朗琪罗的构图却是神通过手指给人类灌输了生命。在这幅作品完成之后，大家把他誉为“如神一般的米开朗琪罗”，也就是说人们认同了他对自己作品的解释和见解，这件事本身就是匠人转变为艺术家并确立地位的最好证明。

拉斐尔的父亲也是位宫廷画家。拉斐尔是三位巨匠中最具社交性、仪表相貌最好的一位，具备了作为宫廷人士的头等要素。他在1508年被尤里乌斯二世聘请到罗马，侍奉了两位教皇，并在罗马经营了一间很大的工作室。虽然他在三位巨匠中的寿命是最短的，却留下了大量的作品。

拉斐尔比达·芬奇小了31岁，比米开朗琪罗年轻8岁，在构图及阴影法方面，吸收了两位前辈创造的风格及技法，融会贯通并为已用。而拉斐尔的风格又决定了日后西方绘画的方向，他的作品成为西方古典绘画的典范。



西斯廷教堂的天顶画中“创造亚当”的那部分（1511年左右）。画的是神和亚当的指尖将要触碰到的那一瞬间

相反，在现代颇具人气的波提切利（1445年—1510年），还有他的老师——把圣母画成具有当时风采美女、画风新颖的菲利皮诺·利皮（1406年—1469年），还有米开朗琪罗最初师承的多梅尼科·基兰达约（1449年—1494年）等人，这些15世纪“佛罗伦萨派”的巨匠，反而没有被当成艺术家，而只是作为具有“技艺”的匠人渐渐被遗忘。

他们的作品再次出现在人们的视线中是在19世纪中叶——举着反对古典主义至上旗帜的画家们出现的时候。

由宗教改革而导致的文艺复兴鼎盛期的终结

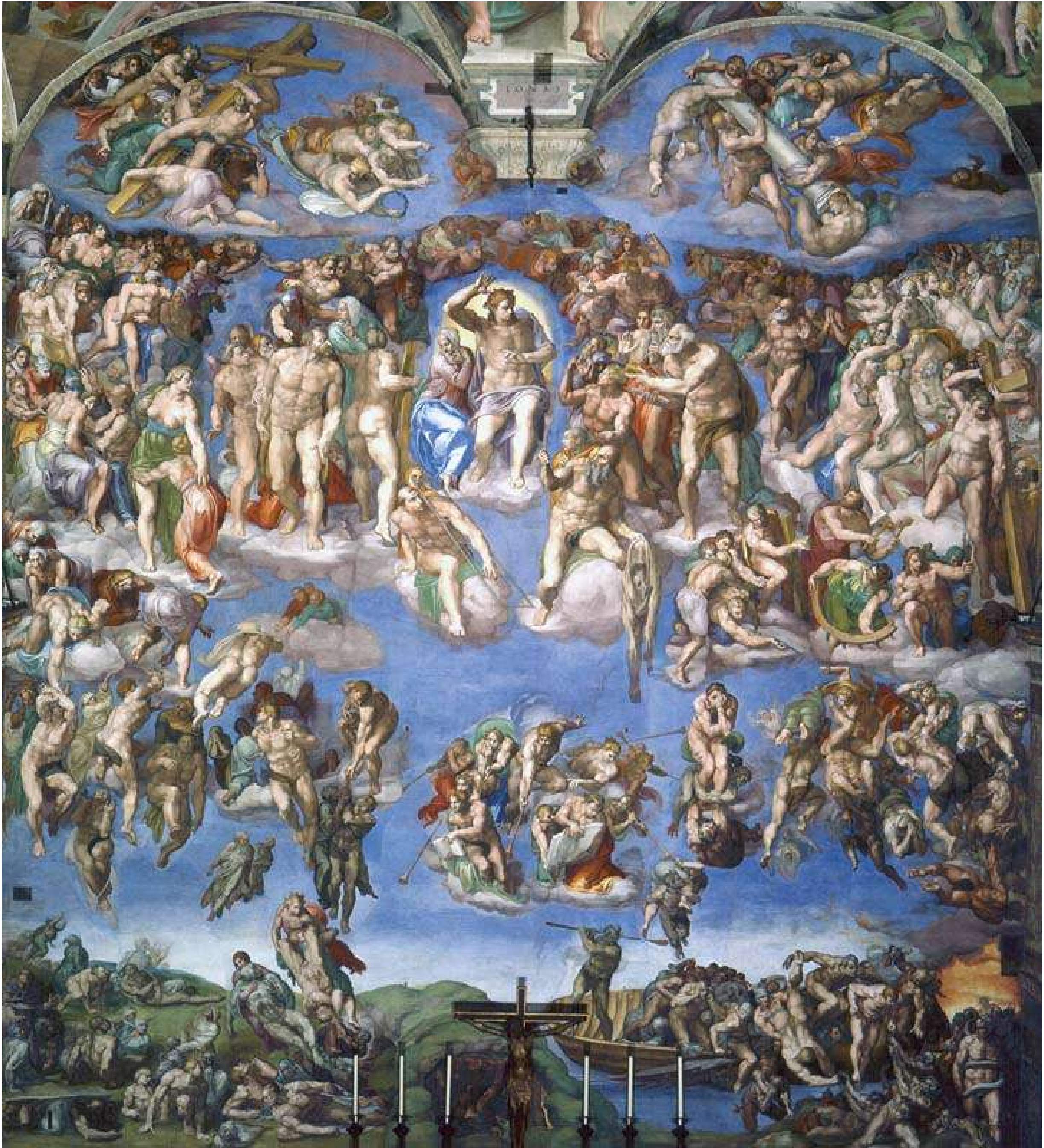
1517年发生了由马丁·路德领导的宗教改革。这场宗教改革风暴席卷了欧洲各地，导致了英格兰国王亨利八世和罗马教会的决裂，由此诞生了英国国教教会。

在西欧，罗马教会（天主教）的地位受到了影响，这场一直持续到17世纪的动乱渐渐扩大到欧洲各国。

给罗马教会以重创的是1527年发生的历史惨剧“罗马大洗劫”。神圣罗马帝国皇帝兼西班牙皇帝查理五世带领军队洗劫了当时由教皇统治的罗马，对这个城市进行了长达九个月的杀戮、暴力、强奸和掠夺，极尽暴虐。在那些被害者中当然也有知识分子和艺术家，以罗马为中心蓬勃发展起来的文艺复兴全盛期就这样被打上了休止符。

16世纪的意大利，在米开朗琪罗和拉斐尔等人缔造的文艺复兴鼎盛期之后，画家及雕刻家在美术方面开始追求属于个人样式的“风格主义”。

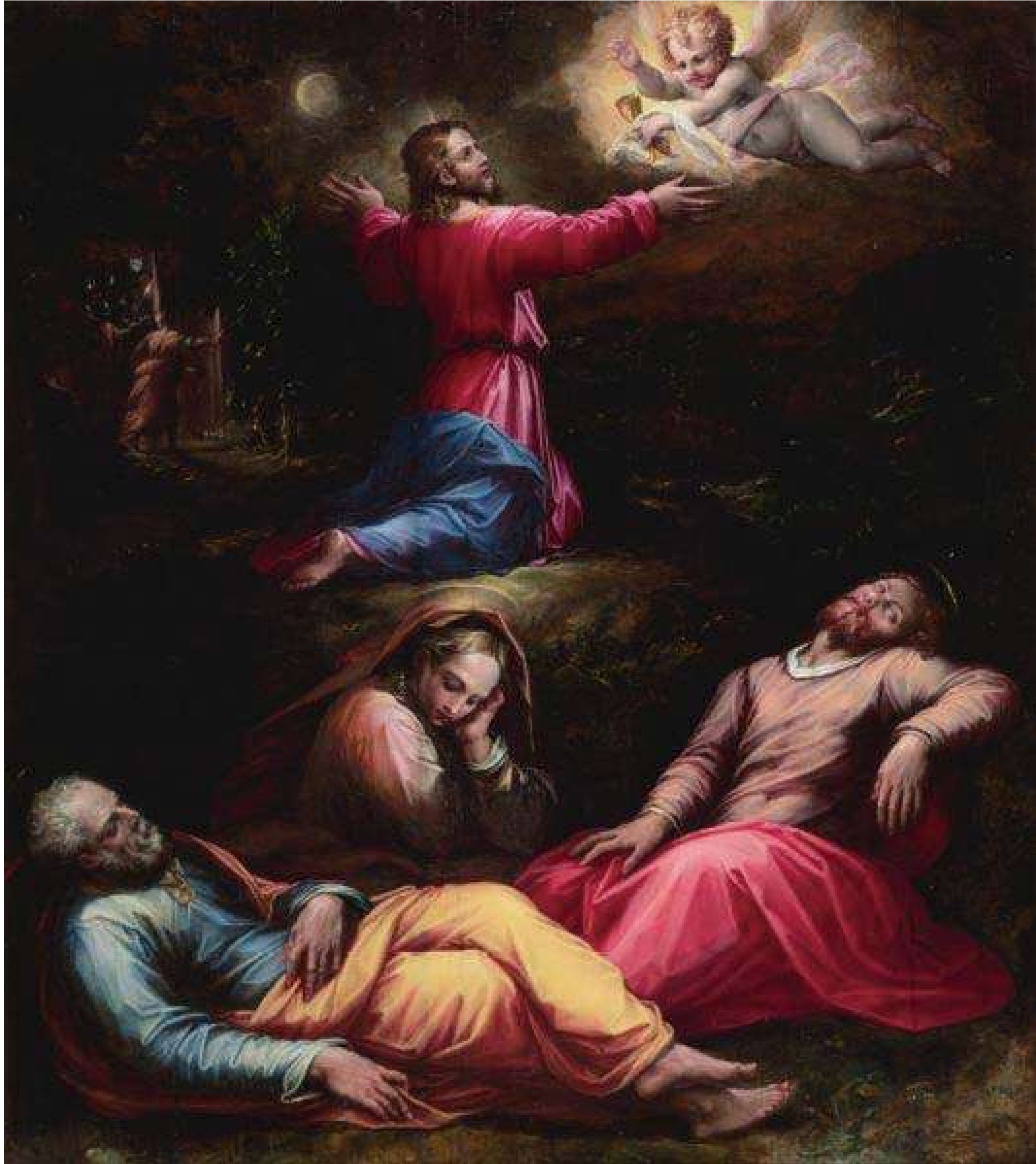
米开朗琪罗在完成天顶画二十多年之后，又为西斯廷教堂画了祭坛画，但此时他的画风已与文艺复兴鼎盛期的古典主义风格完全不同，充满了风格主义特有的混沌感，从这幅作品可感受到当时的社会形势带给人的不安之感。



米开朗琪罗在西斯廷教堂所画的礼拜堂祭坛画《最后的审判》（1535年—1541年）

风格主义的一大特点就是画家会在画中强调自己的个性及其特殊技法。原本这场运动的目的是仿效三位巨匠优美的作品风格，结果却诞生了画家各自不同的独特风格。风格主义的代表画家有罗索·菲伦蒂诺（1495年左右—1540年）、帕米贾尼诺（1503年—1540年），还

有美第奇家族柯西莫一世的宫廷画家安哥挪罗·布隆齐诺（1503年—1572年）和乔治奥·瓦萨里（1511年—1574年），他们都拥有自己的独特画风。



在当时社会的背景下，充满了不安氛围的风格主义绘画（乔治奥·瓦萨里的《客西马尼的祈祷》1570年左右）

16世纪通过意大利人去他国的访问逗留和外国人来意大利的造访，这种“文艺复兴式样”的风格主义渐渐传播到了其他欧洲诸国，在国际上也日渐兴盛。

然而，在其发源地的意大利，由特兰托宗教会议（1545年—1563年举行的天主教公共会议）展开的宗教美术改革，开始要求必须以严肃易懂的方式来表现宗教美术，否定了装饰性和人为性倾向较强的风格主义。文艺复兴渐渐进入尾声。

---

1. 寓意画是以抽象的概念和故事来改换具体事物的绘画。
2. 美第奇家族指文艺复兴时期在意大利佛罗伦萨兴起的银行家、政治家一族。他们的财力庇护了列奥纳多·达·芬奇和米开朗琪罗为首的众多艺术家，是文艺复兴时期文化背后的重要人物。“柏拉图学院”是指在美第奇家中由聚集的人文主义者举办的私人学会。



由城市经济发展而带来的艺术革新

北方文艺复兴



对列奥纳多·达·芬奇也产生了影响的革新性绘画

15世纪意大利文艺复兴蓬勃开展的同时，在尼德兰（现在的荷兰、比利时、卢森堡）与德国等这些阿尔卑斯山北部的欧洲地区也吹起了一股艺术的春风。因为它们都是在15世纪开花结果，所以美术史上把它叫作“北方文艺复兴”。

当北方文艺复兴在尼德兰刚刚萌芽时，它还是法国瓦卢瓦家族的勃艮第公国的一部分。关于15世纪的北方文艺复兴美术，主要指在勃艮第公国内的尼德兰中诞生的绘画艺术——“尼德兰绘画”。之所以使用“renaissance”（文艺复兴）这个名称，是因为它们沿袭了以《圣经》为中心的世界观，继承了中世纪哥特艺术中以神为中心的精神世界。

15世纪—16世纪的尼德兰，不但在文化和美术方面，在欧洲史上也占有重要地位。尼德兰的佛兰德斯地区是北海和波罗的海的交易据点，以布鲁日这个主要港口城市为中心，经济蒸蒸日上。以毛织品产业为中心的工商业也逐渐起步，布鲁塞尔和根特等其他佛兰德斯城市的经济开始兴盛起来。城市经济的进步，使教会，以及宗教相关者、

富裕阶层的银行家和商人，还有市民阶层都成了艺术的庇护者（主要是指成为订购者）。

当时勃艮第的菲利普善良公（在位时间：1419年—1467年），把公国的首都从第戎迁移到了布鲁塞尔。由于宫廷搬迁到了佛兰德斯，尼德兰的艺术和文化得到了更大的发展。以佛兰德斯为中心的初期尼德兰绘画就这样在美术史上留下了辉煌的痕迹。

初期尼德兰的绘画特征：当时市民在家里都布置着圣母和大天使加百利，在他们的意识中对“现实”尤为重视。

室内描绘需要较高的写实性，象征主义就此起步。为了把世俗中的一般家庭装扮为充满神性的空间，诸如“白百合=纯洁”“水盆、毛巾=纯洁”“蜡烛的火焰=神”“狗=贞洁”之类的象征主义渐渐融入绘画艺术之中。这些具有较高写实性的静物绘画，成了后来17世纪荷兰静物画发展的基础。

初期尼德兰绘画的代表画家有扬·凡·埃克（1390年左右—1441年）。凡·埃克是完成油彩画技术的第一人，也是众所周知最早在自己的作品上留下签名的画家。

从凡·埃克留下的代表作根特的祭坛画及《罗林宰相的圣母》等作品中，可看出他对画中的王冠、宝石、服饰、室内瓷砖等每一件物品的质感都做了精心描绘。

作为15世纪的绘画特例，在根特的祭坛画中亚当和夏娃第一次被赋予了和人类同样的肉体。虽然同是表现《圣经》的世界，画的是观念上的宗教事物，但凡·埃克对其中的花草树木都做了无比细致的描绘，画风展现出向现世和自然界的一种过渡。

与此同时，意大利与尼德兰一样在肖像画方面有了巨大进步。随着各个城市的经济发展，为了满足王公贵族与富裕阶层的要求，反映属于“个人”新时代精神的艺术（肖像画）应运而生。随着城市的经济发展，人们的生活水平随之提高，个人意识也就是自我意识开始慢慢觉醒。

城市经济迅猛发展的佛兰德斯与其他城市一样，那里的画家不单只为宫廷工作，也为掌控着城市经济的富豪贵族服务。

凡・埃克作为宫廷画家在布鲁日地区非常活跃，而罗吉尔・凡・德尔・威顿（1399/1400年—1464年）则主要活动于公国首都布鲁塞尔，他与凡・埃克常常交流，也是图尔奈的画家罗伯特・康宾的徒弟。这三位巨匠是15世纪北方文艺复兴的代表人物。









根特的祭坛画中的亚当和夏娃



画中出现蜡烛火焰与狗等象征主义符号的荷兰绘画（扬·凡·埃克的《阿尔诺芬尼夫妇像》，1434年）



摆放在普通市民家中的初期尼德兰绘画（罗伯特·康宾的《梅罗德祭坛画》，1425年—1428年左右）

北方文艺复兴的画家，在油彩画中精妙地表现出各种物质的质感，以及光和空气的微妙变化，这种尼德兰油彩画风格传播到了包括意大利在内的欧洲各地，并把15世纪之后的绘画艺术带入了一个新领域。

尤其15世纪尼德兰绘画传入意大利并对其影响颇大，不仅在油彩技法上，还有具有强烈写实风格的风景画和静物画，人物肖像画也从侧面像转变为侧脸四分之三的正面像，这些尼德兰的绘画特点慢慢融入了意大利文艺复兴的绘画作品中。列奥纳多·达·芬奇的《蒙娜丽莎》就是意大利绘画受到尼德兰绘画影响的例子之一。

何谓面向兴起的市民阶层的“劝诫”之画？

勃艮第公国第四代的“大胆的查理”在政治、经济和文化上都业绩显赫，超越了本家法兰西王室，可惜他在1477年与洛林公爵交战中战死沙场，之后这段历史就降下了帷幕。

勃艮第地区重又归入法国，大胆查理的女儿玛丽·德·勃艮第继承了尼德兰。随着玛丽嫁给哈布斯堡家族的马克西米连一世，尼德兰又成为哈布斯堡家族的属地。

成为哈布斯堡家族领地的尼德兰，城中那个曾经辉煌一时的布鲁日，因兹维恩（Zwin）海湾中淤泥的堆积导致商船的出入变得越来越困难，这个繁荣的贸易港口渐渐走向衰败。现在的布鲁日之所以被称作“没有屋顶的博物馆”，就是因为这个观光地的一切都停驻在了中世纪，原封不动（经济方面）在历史舞台上被保留了下来。

代替布鲁日的是15世纪后半叶作为国际贸易城市飞速发展起来的安特卫普。按照“经济繁荣可以带动美术市场”这个方程式，安特卫普成了16世纪尼德兰艺术文化的中心。

在成为新兴经济中心的安特卫普，画家昆丁·马西斯（1465/1466年—1530年）开始声名大噪。经济活动的蓬勃发展，让尼德兰的市民阶层势力渐兴，昆丁·马西斯主要就是为这个阶层创作风俗画。

在马西斯的风俗画代表作《银行家和他的妻子》中，妻子停下了翻看时祷书的手，紧盯着丈夫手里的金币和高价的珍珠。作为一个国际贸易城市，当时有许多外国商人来到安特卫普，于是出现了钱币兑换商等金融业。这幅风俗画就表现了这类商人的一种戒备之心，也体现了这份职业所需要具备的公正的道德心。这是一幅具有强烈尼德兰象征主义的绘画，在架子上放着的水果代表了原罪，水壶中的水和祈祷念珠则代表了圣母的纯洁，显示出钱币兑换商的公平公正。



昆丁·马西斯的《银行家和他的妻子》，1514年

绘画中所呈现的尼德兰的混乱

北尼德兰在文化上与佛兰德斯（南尼德兰）相比发展迟缓，但就是在那儿西方美术史上最怪异最具幻想性的画家登场了，那就是希罗尼穆斯·波希（1450年左右—1516年）。波希画笔下的世界充满了对人类社会的讽刺，尤其暗含着对神职人员的严厉批判，暗示了16世纪

伴随尼德兰新教势力抬头而引发的各种宗教问题，以及不久之后关系到荷兰独立的政治预兆。

波希通过他丰富的想象力描绘了人类愚蠢、罪孽深重的行为及地狱景象，他的画构思奇特富于独创性。即使在他去世之后，他的画风依然深刻影响着后世的尼德兰画家。

受波希影响最大的是16世纪的画坛大师老彼得·勃鲁盖尔（1525/1530年—1569年）。1551年勃鲁盖尔进入安特卫普的圣卢克协会（画家的职业协会），之后就开始了意大利之旅。在16世纪前半叶，尼德兰等地的北方画家常去意大利游学。15世纪文艺复兴初期的绘画很大程度受到了北方的影响，但在文艺复兴鼎盛期之后的16世纪这股潮流掉转了方向。

1563年勃鲁盖尔因结婚从安特卫普搬到了布鲁塞尔。作为商业城市发展起来的安特卫普和宫廷所在地的布鲁塞尔，是16世纪佛兰德斯的两大美术市场。一直到他去世前的7年中，勃鲁盖尔在布鲁塞尔留下了大量的杰作。

勃鲁盖尔多给人以“农民画家”的印象，其实他一直生活在城市中，学识丰富、教养良好。他笔下的那些农民形象是特意画给城市中的富裕阶层看的，因为当时的富人认为农民无知、丑陋、愚蠢，于是勃鲁盖尔把这些人物当作反面教材，以告诫的形式把他们画入图中。

勃鲁盖尔作品的魅力在于他表现的不仅仅是表层意义上的主题，而且其中蕴藏着可以解读的非常深刻的寓意。他留下的代表作《通天塔》《到骷髅地的行列》《虐杀婴儿》《跛脚者》等，表现了当时尼德兰形形色色的社会形态。

比如勃鲁盖尔的《通天塔》可以联想到当时尼德兰社会中的混乱局面。勃鲁盖尔生活的尼德兰属于西班牙领地，而那里当时正处于宗

教与政治的双重混乱状态。

在政治上西班牙派（王党派）和独立派正处于对立局面。宗教方面有天主教、新教，还有犹太人也混同其中，而在新教里面又有加尔文派、路德派、再洗礼派等派系，人们使用的语言也是五花八门，在这个多文化社会中存在着各种对立因素。我们透过勃鲁盖尔所画的《通天塔》，可窥探到当时那种混乱的状况。

《通天塔》原是《圣经・旧约全书》中的一个故事，讲述的是人类使用不同语言的起因。宁录王是乘坐了“挪亚方舟”挪亚的曾孙，他为了让人类不再遭受因神的复仇而引发的洪水灾难，准备在神的土地上建造一座直达天上的高塔。可人类的傲慢不逊惹怒了神，神让人类开始使用各种语言。人类因无法再用语言进行沟通，导致造塔工程不得不中断。后来，人们就以所用的语言来分组，使用同一种语言的人类归为一组，然后分散到世界各地。这幅画正暗喻了当时佛兰德斯混乱的多文化现象。

曾在罗马逗留过的勃鲁盖尔，把古代遗迹角斗场作为通天塔的原型，而古罗马角斗场正是基督教教徒受迫害的象征，这幅画中也蕴藏着他对当时西班牙统治者愚蠢行为的一种警告吧。

如果我们对勃鲁盖尔的作品主题做更深入的探究，就能了解更多16世纪后半叶尼德兰的政治及社会形势。就如在以基督教为中心的世界中，宗教美术和哥特建筑曾经蒸蒸日上发展迅速一样，任何一个时代的艺术都能反映当时的形势。



老彼得·勃鲁盖尔《通天塔》1563年

专栏

德国美术史上的瑰宝丢勒和克拉纳赫

北方文艺复兴艺术不仅在佛兰德斯也在德国萌芽结果。德国的科隆、纽伦堡及奥格斯堡等城市随着商业活动的发展，艺术也日新月异。科隆城中贯穿着莱茵河这条主要水路，再加上大教堂的存在，宗教美术在此大放光明；而纽伦堡作为艺术文化中心也云集了众多美术家。

这个时期，在这些画艺精湛的德国美术家中，出现了一位百世难遇的世界级巨匠——阿尔布雷特·丢勒（1471年—1528年）。

年轻的丢勒在1494年—1495年造访意大利，其间，他接触到了最新的文艺复兴艺术。他在意大利见识到了画家及雕刻家作为“艺术家”的现状，并惊异于他们的地位之高。当时，包括德国在内的阿尔卑斯以北地区，并没有“艺术家”的概念，在那儿美术家只是“匠人”而已。他在意大利逗留期间内心受到了巨大的震动。

我们从他的作品中也可窥视到当时他所受到的震动。他是美术史上最早独立完成自画像的画家。他在《28岁的自画像》中，把自己画得如同贵公子一般，极具艺术家气质，而并非普通画匠的模样。另外在他著名的《1500年的自画像》中，他仿效基督像把自己也画成正面像，犹如一位德国的艺术改革者。从这里我们可感受到丢勒在那时已经强烈意识到画家的社会地位从匠人已经上升到了艺术家。



阿尔布雷特·丢勒《1500年的自画像》1500年

当时的德国和完成文艺复兴的意大利不同，古典艺术还没有规范化，是一个艺术发展中国家。丢勒为了德国后世的艺术家执笔出版了《人体均衡论四书（1528年）》等理论著作。

丢勒作为版画家也大获成功，通过比油彩画更便宜也更便于流通的版画作品，他的声名响遍欧洲。

1495年丢勒从意大利回国，即刻受到了萨克森选帝侯“智者”弗里德里希（在位时间：1486年—1525年）的庇护。1512年后，他又成为神圣罗马帝国皇帝马克西米连一世的宫廷画家，在德国作为第一位名副其实的“艺术家”度过了完满的一生。

和丢勒出生在同时代的另一位德国巨匠是和他仅一岁之差的老卢卡斯·克拉纳赫（1472年—1553年）。他是宗教改革家马丁·路德的朋友，为路德及其家人画过许多肖像画。

老卢卡斯·克拉纳赫在维滕贝格是萨克森选帝侯的宫廷画家，他为了满足萨克森宫廷人士的趣味，创作了与意大利古典主义的裸体画不同的充满了独特官能视觉效果的裸体画像。

克拉纳赫也很有商业上的才能。他作为宫廷画家一边拥有自己的工作室一边经营着药房，还得到了甜味葡萄酒、佐料及砂糖等食品的地区垄断权，并从事出版印刷业。他三次当选维滕贝格市长，在美术史上可算得上是一位可以和鲁本斯相提并论的在社会上获得巨大成功的画家。



在自由之都盛开的另一朵文艺复兴之花
威尼斯派



贸易大国威尼斯的发展和衰退

16世纪亚得里亚海中的水中城市——威尼斯，比佛罗伦萨及其他意大利城市几乎晚了一个世纪才开出了文艺复兴这朵奇花。威尼斯派的“色彩”可与达·芬奇、米开朗琪罗等文艺复兴鼎盛时期的佛罗伦萨派的“素描”一较高下。这个水都迎来了光辉灿烂的威尼斯文艺复兴绘画的黄金时代。

被誉为“亚得里亚海中的珍珠”的威尼斯，如今它是意大利的主要城市之一，可在当时虽然也繁华过几个世纪，不过只是威尼斯共和国的首都。

与罗马、那不勒斯、佛罗伦萨等那些以历史悠久而闻名的意大利主要城市不同，威尼斯是在西罗马帝国灭亡之后才开始发迹的。568年日耳曼民族的伦巴第人侵占意大利，亚得里亚海北边的居民逃难到拉古纳（湖）中的岛屿与沙洲上，并在那里定居下来，这就是威尼斯辉煌历史的发端。

威尼斯共和国的转机是通过991年与阿拉伯人在商业上缔结的条约而发生的。威尼斯并非通过武力战争而是通过贸易活动得到了发展，采取了一种和平政策。威尼斯成为商业之国之后，在十字军远征时又

乘机成为东方贸易中一个最重要的中转站。《东方见闻录》中的马可·波罗（1254年—1324年）正是威尼斯共和国内的一位商人，他来到亚洲并非观光而是为了追求商业利益。

到了15世纪，威尼斯的势力扩大到了意大利本土，虽然成功获得了广阔的领土，但15世纪末在它的繁荣之上渐渐覆盖上了一层阴影。

1453年因为君士坦丁堡的陷落(注)奥斯曼帝国抬头，威尼斯共和国不得不缩小其贸易活动，它从繁荣开始走向衰落。

而15世纪欧洲的大航海时代更加速了威尼斯的衰败。高价佐料贸易出现了新航路，这给威尼斯带来了沉重的打击，它失去了东方贸易中转站的压倒性优势。不过，就像佛兰德斯的布鲁日一样，它只是不再作为贸易港口。虽然失去了曾经的势头，但威尼斯仍然维持着贸易据点的地位。

当16世纪威尼斯在国力和经济上都走向衰退的同时，也迎来了它绘画的黄金时代。长年财富的积累，使得贵族及富裕的上层阶级成了艺术的庇护者。

威尼斯的绘画特点是色彩绚丽，富于感官享受。之所以会衍生出这样的绘画风格，是因为当时还没有管装颜料，但威尼斯作为贸易港口，那里的人们可以轻易入手昂贵的颜料。

威尼斯实行彻底的宗教自由，法律也很完善。在当时它是极少数彻底政教分离的国家之一，是一个很自由也很安全的国度。与政情不稳的佛罗伦萨等地不同，威尼斯派的作品更倾向于表现一种强烈的官能性、享受性和世俗性的东西。威尼斯在言论自由方面较为宽松，印刷业在国内是一个重要产业，在别的城市被禁销毁的书可以在那里堂堂正正地出售。

在自由和享乐之都诞生的充满谜团之画

16世纪威尼斯黄金绘画时代的序幕由乔尔乔内（1477/1478年—1510年）揭开。乔尔乔内在画中把具有高度抒情风格的风景和人类融为一体，创造出富于诗情画意具有独特风格的绘画。

他的代表作《暴风雨》，是为威尼斯贵族而画的一幅作品，在风景中有士兵和哺乳的女性。

这幅作品以谜团之多著称。首先幼儿的姿势就很奇怪，喂奶的母亲赤裸着下半身也显得不同寻常，作品中央的圆柱不明所以地被折断。至今无人明白这幅作品的主题究竟是什么，真是一幅令人费解的作品。当时的作品一般即使不标题目也主题鲜明，这类作品让人感受到了威尼斯作为海洋国家那种开放自由的特质。



乔尔乔内《暴风雨》1505年左右

而乔尔乔内的徒弟——提香（1488年左右—1576年）是威尼斯派最显赫的巨匠。提香取代了因鼠疫而早逝的乔尔乔内引领着威尼斯绘画，作为“色彩的魔术师”而闻名。他通过明亮的光线和色彩来表现扣人心弦的戏剧效果，加上高度的官能性，他的画不但对意大利的其

他画家，甚至对1个世纪之后的鲁本斯也影响甚大。和达·芬奇、米开朗琪罗和拉斐尔这三位“文艺复兴鼎盛期的大师”一样，提香也是美术史谱系中一位具有巨大影响力的画家。

提香除了历史画也擅长肖像画，威尼斯以外的王公贵族也都慕名而来向他订购油画。提香一生受到过罗马教皇保罗三世（在位时间：1534年—1549年）、西班牙皇帝卡洛斯一世和菲利普二世父子二人的庇护，名声享誉欧洲各地。

提香的充满官能性的女性肖像画很有名，比如他的《佛罗拉》和《乌尔比诺的维纳斯》。这类作品缺少不了模特，而这些模特大部分都是高级妓女，这也反映了威尼斯的另一个侧面。16世纪的威尼斯与现代“最适合蜜月”的浪漫城市形象不同，当时它是一个“随便扔一块石头都能砸到妓女”的充满享乐主义的城市。



提香·韦切利奥《乌尔比诺的维纳斯》1538年左右

和提香并列排名“16世纪威尼斯派三巨匠”中的另两位是丁托莱托（1518年—1594年）和委罗内塞（1528年—1588年）。丁托莱托大胆使用远近法及人体短缩法来表现戏剧化的画面效果，他的强烈明暗对比法常能给人带来极大震撼。

而委罗内塞的作品众所周知虽然都以宗教为主题，却像其他威尼斯作品一样充满了强烈的世俗性的享乐主义风格。就如他为威尼斯的圣保罗修道院食堂所画的《利未家的宴会》，尽管当初的主题是“最后的晚餐”，但委罗内塞展现给我们的却是一个充满享乐的宴会场面。

委罗内塞在创作这幅画的时候，正逢天主教教会对新教展开对抗宗教改革并进入高潮期，在特伦托会议上决定必须严格要求宗教画。米开朗琪罗在西斯廷教堂中所画的《最后的审判》，也是在他死后由别的画家用束带隐藏起来才得以保存下来。

委罗内塞的这幅作品虽然画的是基督受难的场面，但表现得过于世俗化，因此被异端裁判视为问题而遭到传唤。

委罗内塞最后也没有答应把主题修改为基督被请到税吏利未家的情节，不过幸好他未因此被异端裁判所责难。



委罗内塞《利未家的宴会》1573年©José Luiz Bernardes Ribeiro

威尼斯绘画的再度辉煌

迎来黄金期的威尼斯绘画，受到经济停滞的影响，不久又淹没于黑暗中。而在17世纪罗马作为巴洛克之都成为意大利的美术中心。

进入18世纪之后，罗马又把这个地位拱手让给了威尼斯。虽然威尼斯经济凋零，在贸易、造船业，甚至共和国另一个最主要的产业印刷业方面都开始步入衰退期，但在绘画艺术方面却向世人展示了它最后的辉煌。威尼斯进入第二绘画黄金时代。

新兴抬头的贵族成了艺术家的庇护者。在威尼斯的新兴贵族通过17世纪发生的波土战争(注)，获得了巨大财富及称号。在18世纪的威尼斯，他们代替败落的古老贵族阶级成为艺术的庇护者。

弥漫在18世纪威尼斯的那种享乐气氛变得越来越浓厚，这个城市的每一天都像节日般盛大奢华，引得人们慕名而来。18世纪英国进入经济的繁荣期，以英国人为首开始流行“大旅行（Grand tour）”（游览具有历史遗迹胜地、文艺复兴及巴洛克等地的意大利之旅），而风光明媚的威尼斯是极受欢迎的一个城市，大多数人把这座享乐主义的城市作为最终访问地。如果用如今的美国旅游来打比方的话，就像人们结束了首都华盛顿、纽约和波士顿的艺术鉴赏之后，都会把旅途的最后一站定为拉斯维加斯或夏威夷来放松身心一样。

之所以威斯尼能吸引如此之多的游客，是因为画家精确地抓住了威尼斯的风景特点，画出了不尽相同的充满威尼斯情趣的都市景观画。就像如今我们喜欢在旅途中买明信片一样，这种被称作“城市肖像”的写实风景画作为“意大利旅途中的回忆”而大受欢迎。

城市景观图的代表画家卡纳莱托（1697年—1768年）是18世纪意大利贵族中很受欢迎的一位画家。由于澳大利亚王位继承战争（1740年—1748年）的爆发英国旅行者骤减。卡纳莱托来到英国逗留了数年，留下了许多描绘伦敦及泰晤士河的风景画作品。

乔治三世（在位时间：1760年—1820年）是卡纳莱托作品的最大收藏者，所以在英国王室的收藏品中依然留存着数量众多的包括版画在内的卡纳莱托作品。

弗朗西斯科·瓜尔迪（1712年—1793年）是另一位威尼斯的风景画画家，与画风轻快的卡纳莱托不同，瓜尔迪的画具有高度的叙事性，人们对他的作品评价也甚高。卡纳莱托和瓜尔迪除了城市风景画以外，也会在实际景观中加入空想要素，或在画中加上原本不存在的名胜古迹，这种被称作“奇想风格（capriccio）”的风景画很受欢迎。



卡纳莱托留下的城市风景画（卡纳莱托《圣母升天节礼舟回港》1732年左右）

瓜尔迪的姐夫，和提香同为王室御用画家，活跃于国际画坛的乔万尼·巴蒂斯塔·提埃波罗（1696年—1770年），可以说是威尼斯派最后一位大师。他以充满戏剧性的构图、轻快的空间表现力，还有流畅的色彩及开阔的画风赢得盛名。不仅在威尼斯，他也活跃于德国及西班牙宫廷。他擅长装饰性壁画，在马德里参加完装修宫殿的工作后，便在那儿溘然长眠了。

就这样威尼斯绘画在18世纪展现了它最后的辉煌。这位被誉为亚得里亚海的海之女王——威尼斯共和国，经过无限繁华之后在1797年被拿破仑·巴拿马所征服。又因同年缔结的《坎波福尔米奥条约》，威尼斯被拿破仑割让给了奥地利。这个维持了1100年历史的城市从历史舞台上走了下来。



瓜尔迪所画的“奇想画”。他在创作这幅画的时候，左边的钟楼其实已经被毁并不存在（弗朗西斯科·瓜尔迪《从朱代卡岛望向圣乔治教堂的大运河风景》1765年—1775年左右）



威尼斯派最后一位大师提埃波罗的作品，他的画中充满了一种强烈的戏剧性效果（乔万尼·巴蒂斯塔·提埃波罗《死亡的风信子》1752年—1753年）

1. 奥斯曼帝国的穆罕默德二世攻破了东罗马帝国的首都君士坦丁堡，成为东罗马帝国灭亡的导火索。
2. 波士战争是指1683年—1699年发生的威尼斯、奥地利和俄国等神圣同盟与奥斯曼帝国之间的战争。奥斯曼帝国在这场战争之后节节败退。



天主教对抗新教下诞生的崭新宗教美术
巴洛克



“新教”的诞生

谈及西方美术史时基督教是绕不开的一个主题。17世纪巴洛克的艺术发展就是受到了当时发生在欧洲的天主教与新教之间的宗教战争的影响。

这场争斗的发端起于象征天主教教会的圣彼得大教堂的改建工程。当时的罗马教皇利奥十世（在位时间：1513年—1521年）为了筹措改建教堂的巨额资金，开始贩卖免罪符。

然而在《圣经》中根本就没有出售免罪符这件事，这引起了北欧人民对天主教教会的怀疑和背弃。

马丁·路德在1517年批判教主教会，引得烽烟四起，这也是把《圣经》作为绝对权威的福音主义“新教”的诞生瞬间。

之后，这场宗教改革又引发了英国亨利八世与罗马教廷断绝关系并成立英国国教会等事件，欧洲社会一分为二，骚动不安。新教教徒为了反对《圣经》中的摩西十诫，否定宗教美术，发动了破坏圣像运动，专门毁坏天主教教堂及修道院中的宗教美术作品。

当我们回顾当时的天主教教会状况，不得不承认这场宗教改革的发生是必然的。当时天主教的高级神职人员就如王公贵族一样掌握着巨大的权力和财力。

比如从文艺复兴时代到巴洛克时代，历代罗马教皇中的大部分人都出身于意大利的名门望族，与现代人所想象的罗马教皇的形象其实相差甚远。他们横行霸道，利用裙带关系让自己的外甥、侄子或孙子担任红衣主教。大家想象一下日本战前那些名门政治家家族中总是辈出大财团、总理大臣的情形也许更容易理解。就像人们对世袭制的政治家抱着不信任感一样，在这种情况下很多人对基督教教会及神职人员也都渐渐不再抱以期盼。

而实际上大部分的神职人员也的确过着堕落的生活，难怪“《圣经》中才有权威”的新教教义可以渗入老实本分的北欧商人阶层中。

否定宗教美术的新教和肯定宗教美术的天主教

因为这场宗教改革，天主教会不但信徒渐少收入也锐减，于是他们开始进行反击。如前章所述，在1504年庇护提香的教皇保罗三世承认了耶稣会，让传教士赶赴世界各地。比如弗朗西斯科·沙勿略（1506年—1552年）来到了战国时代的日本，耶稣会在1549后在日本展开了积极的传教活动。

保罗三世在意大利北部的特伦托召开会议[注]，不但否定了新教的主张，还推进了罗马教皇厅的改革运动。天主教教会在牵制了新教的同时，也发展了自己的革新运动（反宗教改革）。

从1545年到1563年，天主教会一共召开了25次会议，会议中产生了对美术史有重大影响的决议。

首先，会议认为宗教美术本身并非人们所崇拜的对象，所以并不算偶像崇拜。其次，在宗教美术方面，必须追求任谁都一目了然的“易懂性”和“高尚性”。与对宗教美术采取严厉态度的新教相反，天主教更追求美术的表现力。

而当时画坛主流的“风格主义”与此要求并不相符，教会艺术改革自此开始，由此诞生了“巴洛克美术”。

巴洛克美术与之前的宗教美术相比，很明显加强了对观画者在感情和感觉上的诉诸。天主教与新教不同，必须通过感情与信仰的情感诉诸让信徒中大部分不会读书写字的人相信各种奇迹的发生。而且，为了与对圣人崇拜持反对态度的新教背道而驰，天主教的宗教美术中出现了越来越多的圣人画像。

天主教教会对宗教美术的利用就相当于现代的媒体战略，通过“宗教画=用眼来看的圣经”，更轻易更戏剧性地拨弄信徒的心弦，让他们皈依天主教。

卡拉瓦乔的革新之举

巴洛克艺术的目的就是让人们在视觉上感受到神之荣光与天主教教会的胜利，然后皈依天主教。为了实现这个目标，意大利的巴洛克美术产生了完全不同的两种美术风格，迄今为止的古典风格和与之截然相反的创新风格。

以拉斐尔为始祖的古典风格表现的是理想中的神之世界，而出生在米兰近郊后来来到罗马的卡拉瓦乔（1571年—1610年）则是以写实主义展现革新风格的时代宠儿。

把卡拉瓦乔挖掘出来并随后一直照顾他的是威尼斯的名门之后弗朗西斯科·马里亚·德尔·蒙特红衣主教（1549年—1627年）。今天意大利的上议院所在地玛达玛宫就是这位德尔·蒙特红衣主教当时的住所。卡拉瓦乔搬进去之后就开始为红衣主教及他的美术爱好者朋友创作作品。

他以和红衣主教同名的圣人为题所画的《圣弗朗西斯科的法悦》，虽说是一幅宗教画，但作品处处弥漫着官能的气息。这幅把神圣和世俗融为一体的作品可以看作是巴洛克艺术的原点。而且这幅作品中使用的明暗法所表现出的光与影的强烈对比，后来也成了卡拉瓦乔的代名词。因为“神即是光”，那种强烈的神圣光芒就是一种神的象征。

后来通过德尔·蒙特红衣主教的推荐，卡拉瓦乔开始为圣路易吉·迪·弗朗西斯教堂的肯塔瑞里礼拜堂画圣马太三部曲，这是卡拉瓦乔在罗马的正式登台。他把圣人画成一般粗鄙男子的彻底的写实主义风格，完全推翻了延续至今的那种圣人以理想形象出现在画中的“固定画风”。

这幅宗教画中所表现的创新挑衅的手法，引发了社会上如同爆发丑闻事件般的热议，对卡拉瓦乔画风的评价也分为截然不同的两种观点。人们纷纷来到教堂观赏他的画，一时之间他在罗马声名鹊起。

后来越来越多的人向他订购作品，卡拉瓦乔成了罗马美术界的宠儿。



卡拉瓦乔《圣弗朗西斯科的法悦》1595年左右

卡拉瓦乔圣马太三部曲之一的《圣马太蒙召》（1599年）

卡拉瓦乔的画风影响了很多年轻画家，甚至诞生了一批被称作“卡拉瓦乔粉丝”的追随者。卡拉瓦乔对于画坛的影响不只限于罗马，通过在罗马逗留的北欧画家，以及他的作品的复制品和追随者的作品，卡拉瓦乔的名字传遍了整个欧洲大地。

不过，也有人坚决拒收卡拉瓦乔的作品。比如他的《圣母之死》，这幅以溺死之人为模特画下的圣母马利亚祭坛画，当时就被教会拒之门外。

后来这幅画被当时在罗马逗留的年轻的鲁本斯所购，并献给了他为之效劳的曼图亚公爵。经过英国查理一世的手之后，辗转又成了查理一世外甥路易十四的收藏品。在法国大革命中，路易十四的财产被国有化，最后这幅作品被收入卢浮宫，作为卡拉瓦乔的代表作之一保存至今。

卡拉瓦乔的影响力之大是显而易见的，只要看一下17世纪的巴洛克绘画就能明白。然而在任何一个时代，创新事物都容易流于短暂的流行。很多人以为卡拉瓦乔只是17世纪末没有什么知名度的二流画家，在他生活的时代，大部分人都觉得他的作品画风恶俗并非艺术品。虽然卡拉瓦乔的创新画风备受瞩目，但继承了拉斐尔传统画风的古典主义在画坛的影响力也是根深蒂固的。

1648年，法国创建了法兰西绘画雕塑学院（也就是美术学院），拉斐尔风格的古典主义=学院派正式确立并达到最高峰。在那样的时代背景下，卡拉瓦乔的写实主义越来越无法得到正确评价。





卡拉瓦乔《圣母之死》1601年—1606年左右

给法国美术界带来巨大影响的是被称作“博洛尼亚派”的意大利画家，他们与卡拉瓦乔身处同一时代，之后会介绍他们如何成为“法国古典主义”的典范。

在17世纪相对于意大利的卡拉瓦乔，博洛尼亚派的画家也开始渐渐抬头。卡拉齐一族通过博洛尼亚美术学校人才辈出，他们以拉斐尔典范的古典理想主义为基础，创作了大量画风优美色彩丰富的作品。

卡拉齐一族的代表人物安尼巴莱·卡拉齐（1560年—1609年）被邀请到罗马之时，正好与卡拉瓦乔活跃于罗马的时间重叠。后来成为安尼巴莱弟子的圭多·雷尼（1575年—1642年）及多美尼基诺（1581年—1641年）也来到了罗马，他们在当时教皇和红衣主教的庇护下领导着罗马美术界。

博洛尼亚派的特点是优美的理想主义画风和巴洛克富于流动性的构图。另外，画面富于戏剧性这一点也是巴洛克的美术特点。不过，安尼巴莱的弟子其实也受到了卡拉瓦乔的影响。他们虽然是按照理想主义风格来描绘人物，与卡拉瓦乔笔下那种粗鄙形象完全相反，但其实受到戏剧性明暗手法的影响也不小。当时卡拉瓦乔掀起的那股巨大的创新之风，对同时代美术界的影响是非常大的。



以古典理想主义为基础，画风优美、色彩鲜艳的博洛尼亚派作品（圭多·雷尼《劫掠欧罗巴》1637年—1639年）

对抗宗教改革的奇才

还有一位在巴洛克美术中绝不能被忘记的人物，那就是乔凡尼·洛伦佐·贝尼尼（1598年—1680年）。

贝尼尼是一位优秀的建筑家，也是一位无可比拟的雕刻家，他改变了罗马的城市风貌。伟大的艺术庇护者教皇乌尔班八世（在位时间：1623年—1644年）称赞他说："贝尼尼需要罗马，罗马也需要贝尼尼。"贝尼尼是16世纪末在罗马教皇统治下的天主教首都——圣都罗马美化运动的中心人物，可谓是巴洛克之都罗马的一位奇才。

由教皇下令建造的圣彼得大教堂中那四根巨大的螺旋形柱子支撑着的巨大的青铜华盖，让人有一种飞升入天的错觉，给人带来一种压迫感。守护着圣彼得之墓的这个巨大天顶盖，让人们感知到了天主教教会的权威，就是贝尼尼的一件象征着对抗宗教改革的作品。

大教堂前圣彼得广场上的柱廊也是贝尼尼的设计。整个柱廊呈伸开双臂般的空间结构，是一种剧场型的巴洛克艺术，能带给终于到达圣地的信徒一种被拥入怀的感动。贝尼尼通过建筑、雕刻、广场和喷泉，把作为天主教首都的罗马改建成了与其地位相辅相成的样子。



圣彼得大教堂内四根螺旋形的巨柱和其巨大的青铜华盖



贝尼尼设计的圣彼得大教堂的柱廊©MarkusMark

专栏

巴洛克的绘画之王“鲁本斯”

巴洛克的魅力之一就是在17世纪的欧洲各国发展出了与其经济状况相当的不同艺术特点。所以如果不按照国家来讨论，就很难说清各国不同的巴洛克艺术特点。

巴洛克的艺术源头不仅有罗马，还有尼德兰的荷兰和佛兰德斯也迎来了17世纪巴洛克美术的黄金时代。美术史中所说的“佛兰德斯”，是17世纪尼德兰在荷兰独立之后在西班牙哈布斯堡王朝统治

下的南尼德兰部分，所以美术史上所说的“佛兰德斯”也就是现在的比利时全境。

在佛兰德斯的画家中，最著名的得属彼得·保罗·鲁本斯（1577年—1640年）了，他是北欧著名的画坛巨匠，被称为“王室画家中的绘画之王”，确立了巴洛克绘画壮丽且充满动感的风格。

鲁本斯在意大利生活了8年，在那里汲取了古代艺术和文艺复兴众多珍宝级艺术品的精华。在习得了卡拉瓦乔等最新罗马绘画流派之后，他回到了故乡安特卫普，成了哈布斯堡家族尼德兰总督夫妇的宫廷画家。原本佛兰德斯的宫廷画家必须得住在布鲁塞尔，但鲁本斯被破格允许可以留在布鲁塞尔进行创作活动。

鲁本斯回国时的佛兰德斯，正是宗教美术创作的高潮期，鲁本斯的安特卫普工作室源源不断收到祭坛画的订单，因为16世纪后半叶尼德兰正处于宗教内乱状态，诸多宗教美术在圣像破坏运动中遭到了毁坏。





鲁本斯的代表作《圣母升天》1626年

就这样鲁本斯在回到故乡安特卫普的十年中，一共收到了60多个祭坛画订单。当然这些订单并非都由他独自完成，有一部分也出自他工作室中助手及弟子之手。这种分类量产体制让他们完成了国内外的所有订货，一件又一件的作品从安特卫普的工作室运出。

就跟现在的设计师画好设计图一样，鲁本斯在油彩画稿上画好构图，然后让助手按照样本绘制，最后由鲁本斯做最后的加工检验，这样就成了一幅“鲁本斯作品”，当时的大画家就像如今的名牌设计师一样。鲁本斯的艺术创作还涉及雕刻、织锦挂毯、书籍封面的设计等，他的版画在欧洲也是声名大噪。

鲁本斯的父亲是一位律师，在当时的画家中他也算出身名门，接受过高等教育，具有良好的教养和优秀的外语能力。作为画家，他的客户都是国际上的王公贵族，作为外交官他在国际上也非常活跃，这位伟大的人物得到了后世画家的一致尊敬。西班牙美术史上的迭戈·委拉斯开兹（1599年—1660年）是另一位在巴洛克时期留下盛名的大师，他受到鲁本斯的影响也很大。

1623年委拉斯开兹成了马德里腓力四世的宫廷画家，当1628年鲁本斯来马德里访问时，他受到了巨大影响。二人成为朋友之后，委拉斯开兹受鲁本斯的邀请一起临摹西班牙皇家引以为傲的提香作品，由此委拉斯开兹的作品色彩变得比之前更为明亮，画风也更为自由旷达。

受鲁本斯的影响，委拉斯开兹在30岁时也去往意大利游历。他在罗马逗留了一年之久，一边在梵蒂冈宫殿里生活一边研究米开朗琪罗和拉斐尔的作品。夏天时他又在美第奇家的别墅中住了两个月，潜心钻研美第奇家中收藏的古典艺术作品。

如果近距离观赏委拉斯开兹的作品就会发现，他的作品有后来近代绘画印象派中那种常见的粗犷笔锋。但拉开距离来观赏的话，观画效果立即就会凸显出来，你甚至能感受到画中氛围正在弥漫而出。委拉斯开兹是一位非常优秀的肖像画画家，他通过自己卓越的洞察力可以表现出画中人物的内在心理。

委拉斯开兹并非只是表面上的写实主义者，他的画超越了绘画意义上的现实主义，达到了西方美术史上的最高峰。



委拉斯开兹的代表作《西班牙皇帝腓力四世》（1644年）

1. 天主教教会的教皇使节、红衣主教、大主教、主教及修道院的代表等聚集在一起所召开的制定教义或教会法令的会议。因为一般以召开地命名，所以这个会议叫作特伦托会议。



荷兰的独立和在市民阶层中扩大的日常绘画

荷兰绘画



荷兰的独立和市民阶层的抬头

在被荷兰人称作“黄金世纪”的17世纪，荷兰新的艺术之苗萌芽了。

这次萌芽的契机源于荷兰从西班牙的独立。原属于西班牙领土的尼德兰共和国（现在的荷兰）发动了独立战争（八十年战争），尼德兰联邦共和国通过1648年签署的《威斯特法伦和约》，正式被承认为独立国。而独立后的荷兰，以阿姆斯特丹为中心发展出了迄今为止完全不同风格的绘画流派。

如在北方文艺复兴中所述，安特卫普是16世纪尼德兰的文化和艺术中心。但在对西班牙的战争中，荷兰军队封锁了通过安特卫普港口的斯海尔德河，于是阿姆斯特丹取代安特卫普渐渐繁荣起来。

阿姆斯特丹朝着欧洲第一国际贸易城市的方向蓬勃发展，市民阶级的生活越来越富裕，艺术品及世界各地的物品都汇集到了阿姆斯特丹。同时代的意大利和法国都受到了教皇及王室的文化影响，但荷兰

与其不同，创造出17世纪绘画黄金时代的是繁荣的社会中生活优越的市民阶层。

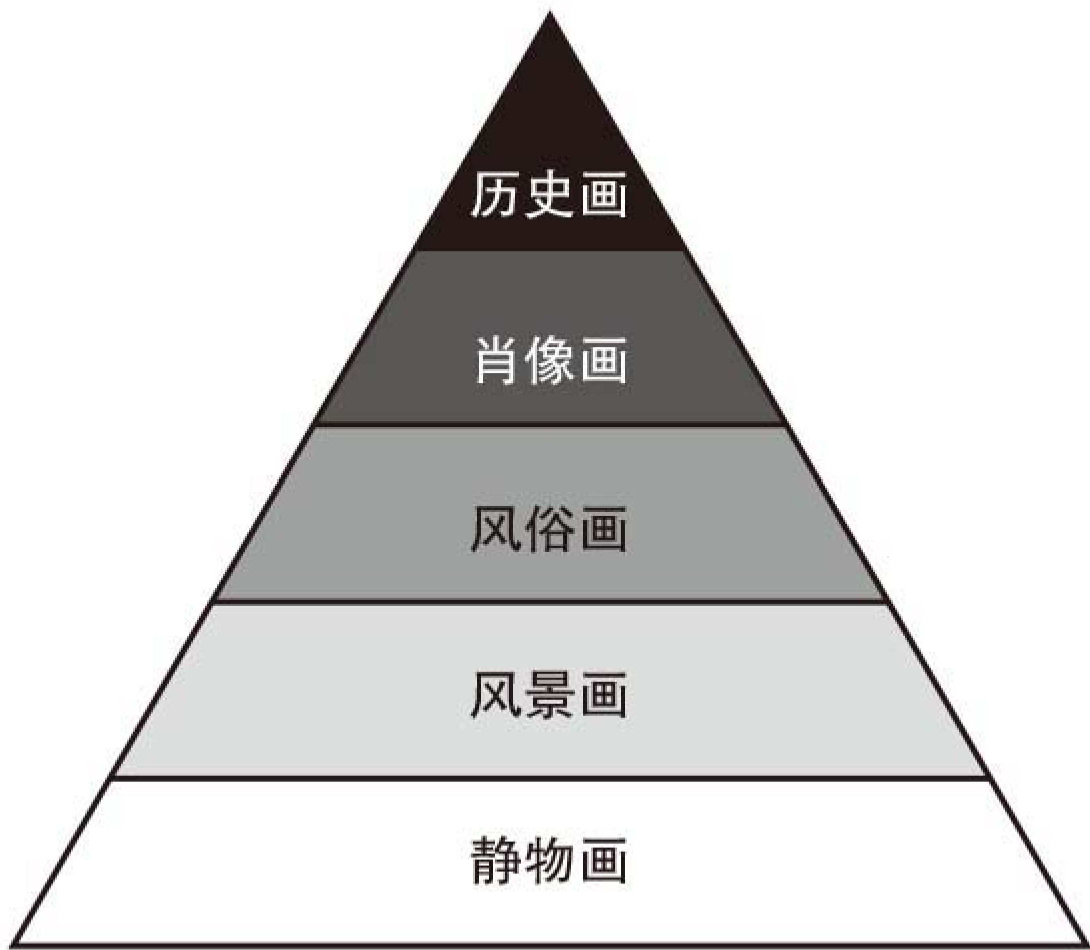
他们想仿效贵族的生活方式用绘画来装点宅邸，于是大量作品逐渐问世。因为大部分的绘画装点对象，并非宫殿而是普通人家，所以油画的尺寸变得更小，题材也包罗万象。

虽说荷兰承认信仰自由，但毕竟加尔文主义改革派教会作为国定宗教（天主教是教堂，新教为教会）是不承认宗教美术的。因此，肖像画、风俗画及风景画等题材的绘画比起格调最高的历史画需求量增大，各个题材也发展出了专业领域。

而且随着美术品需求的增加，画家不再是等有了订单再开始创作绘画，而是像如今的美术市场一样，画家创作“可能会卖得好”的画，于是出现了画商和定期在市场上贩卖绘画的流通体系。

就像服装上的主流从请人量身定制转变为购买现成的制成品一样，荷兰变得富裕之后，市民阶层成了这种现成绘画的主要购买者。

这个“绘画题材的金字塔（等级）”就是在17世纪确立的。处于顶级的是以《圣经》或神话为主题的历史画，接下来是人物画（肖像画）、风俗画、风景画，等级最低的是静物画。历史画之所以级别最高，是因为画家本人必须理解绘画主题，然后决定如何定位画中各个人物，如何表现与情节相符的他们的姿势及情绪，还有恰如其分的背景。这些不但需要画家的构图能力，还要求画家必须具备一定的古代建筑方面的考古学知识。因为如果画家和鉴赏者不具备一定的文化素养是很难理解历史画作品的，所以它的级别最高。



绘画题材的金字塔（等级）

面向市民的丰富多彩的荷兰绘画

在新教社会的荷兰人中最受欢迎的是以一般市民的日常生活为主题的“风俗画”。17世纪大部分的风俗画中都蕴含着格言或教诲，画家为了在人们的生活中灌输正确的信仰和准则，各种各样的美德与不道德主题出现在画中。

例如，在风俗画中有不少“饮酒”场面。众所周知荷兰人在欧洲属于酒徒之列（主要是喝啤酒），所以画中暗含的“信息”就是“节制”。

烟斗也是常出现在当时的画中的一件物品，在17世纪的荷兰正盛行此物。荷兰人的另一个国民性是喜爱赌博，作为一种规劝在很多作品中画着白天就在小酒吧中玩扑克的人物。

在荷兰人喜爱的绘画中，也有不少是关于他们熟悉的景色的“风景画”。



这幅荷兰风俗画中画着一个单手拿着酒杯的男性（弗朗斯·哈尔斯《快乐的酒徒》，1628年—1630年左右）

那个时代的人们，只会欣赏像凡尔赛宫那种经过设计规划的庭院，却不会欣赏“展现在眼前的现实风景之美”。

但是荷兰的画家偏向于在现实的风景上加上一定的修饰，画一些写实性较高的景物。因为荷兰是一个海洋大国，所以也有很多描绘帆船及港口的作品。

那种画着“金黄色太阳”的意大利风格的风景画在荷兰很受欢迎，当时的荷兰人对于遥远的意大利充满了憧憬之情。那种在荷兰的风景上添加上罗马近郊呈金黄色天空的风景画尤其受欢迎。

在“静物画”中以表现人生虚无感为主题的诫世静物画也不少。15世纪的尼德兰画家最擅长描摹静物，并在画中放入很多象征符号。17世纪的荷兰静物绘画继承了这个绘画传统，画中的花朵、蜡烛、骸骨及怀表等都为象征符号，隐含着“节制”“人生如梦”等寓意。

荷兰绘画受到15世纪尼德兰绘画的影响不仅只囿于静物画。静物画使用象征符号的传统，也出现在风俗画中，并起到大量传递信息的作用。尼德兰描绘传统风景的绘画特点，后来逐渐发展为独立的风景画。尼德兰的这个传统在作为曾是荷兰国土一部分的荷兰作品中留下了明显的痕迹。

在荷兰绘画中发展起来的另一个特殊题材就是“集体肖像画”。在属于公民社会的荷兰社会中，存在着各式各样的联合工会和自发警备团，荷兰在福祉方面比欧洲其他国家都要健全，不论怎样短小的街道内都设有孤儿院和养老院。



荷兰的静物绘画（威廉·克拉斯·赫达《镀金的酒杯静物画》1635年）

类似的团体如果归属于天主教就会有人捐赠祭坛画，但荷兰是新教国家，所以集体肖像画并非装点在个人府邸，而是挂在团体的大厅或理事长办公室等公共空间中。

属于新教文化圈的荷兰也并不是说完全不能画宗教画。虽然在教会中不允许装饰宗教画，但若在自己家中那是完全没有问题的。天主教教徒在自己家中做礼拜时需要宗教画，上流阶级中也有不少人喜欢作为“美术品”的宗教画。就如之后介绍的伦勃朗的作品，并非用于人们在教会中做礼拜，只是因为作品的主题选自《圣经》所以受到人们的欢迎。



属于荷兰特殊题材的集体肖像画（弗朗斯·哈尔斯《哈勒姆养老院的女董事肖像》，1664年左右）

伦勃朗和维米尔

在17世纪的荷兰美术中，伦勃朗·凡·莱因（1606年—1669年）是一个特别的存在。虽然在最近的日本，我们后面提到的维米尔好像更受欢迎，但其实伦勃朗才是荷兰美术史上最伟大的大师。

在集体肖像画中最著名的是他的代表作《夜巡》。他在这幅作品中使用了戏剧性的明暗对比手法，高度展示了这位“光与影的魔术师”的风格特点。伦勃朗除了肖像画，也涉及包括历史画在内的其他题材，他在版画行业方面也声名显赫。

伦勃朗是一位非常注重自身形象的画家。比如他很留意意大利文艺复兴时期的巨匠，留下过自己穿戴成文艺复兴时期风格的自画像。还有，他的签名为“伦勃朗”加名字（first name），那是因为他对列奥纳多和拉斐尔等三位文艺复兴时期的巨匠，以及提香等只留名字的画家有一种对抗意识。他的形象战略非常成功，他在美术史上留下的名字并非他的姓氏“凡·莱因”，而是他的名字“伦勃朗”。

伦勃朗具有厚重感的画风一度人气爆棚，但从17世纪50年代起渐渐被时尚潮流排除在外，客户越来越少。生活富裕的荷兰人越来越倾向于同时代法国绘画那种优美的画风。

因绘画订购者的减少而导致了经济危机，加上伦勃朗自身挥霍无度，不会管理自己的财产，最后他不得不变卖自己的豪宅和各类收藏品，1660年只能在郊区借了一间狭小的房子来住。直到晚年，伦勃朗一直都是阿姆斯特丹首屈一指评价最高的画家，甚至在1667年美第奇家族的科西莫三世（在位时间：1670年—1723年）还去拜访过他，可惜在经济方面他一直穷困潦倒。

17世纪的荷兰是一个公民社会，不仅是伦勃朗，和同时代的其他国家相比，荷兰的画家在经济上都很拮据。因为不存在类似王公贵族及教会那种拥有庞大财富的赞助者，而需求市场又极不稳定，所以大部分的荷兰画家都搞些副业，例如伦勃朗作为画家的同时也是位美术商人，而享誉日本的维米尔还经营着一家酒吧。

让我们再来看一下约翰内斯·维米尔（1632年—1675年）。维米尔在生前受到的评价还是很高的，不过后来渐渐被人遗忘，直到19世纪中叶一位法国评论家发现并又提及他。他一生留下的作品仅三十多幅，不但数量很少，而且大部分作品的购买者并非王室而是作为个人收藏，所以并没有受到太多瞩目。

维米尔留下的大部分作品，内容都是关于人们日常生活的风俗画。维米尔的画风与其他地区的画家相比更显优雅，那是因为在维米尔生活的代尔夫特附近，所住的都是宫廷人士，他们喜欢购买画风高雅的作品。

比如维米尔的以男女之间恋爱博弈为主题的作品，虽然那些暗喻着“节制”“对肉欲的劝诫”等内容并不高雅，但与荷兰其他地区的风俗画相比，画中的世界充满了一种无尽的（让人心灵宁静）静谧之感，简直不可同日而语。



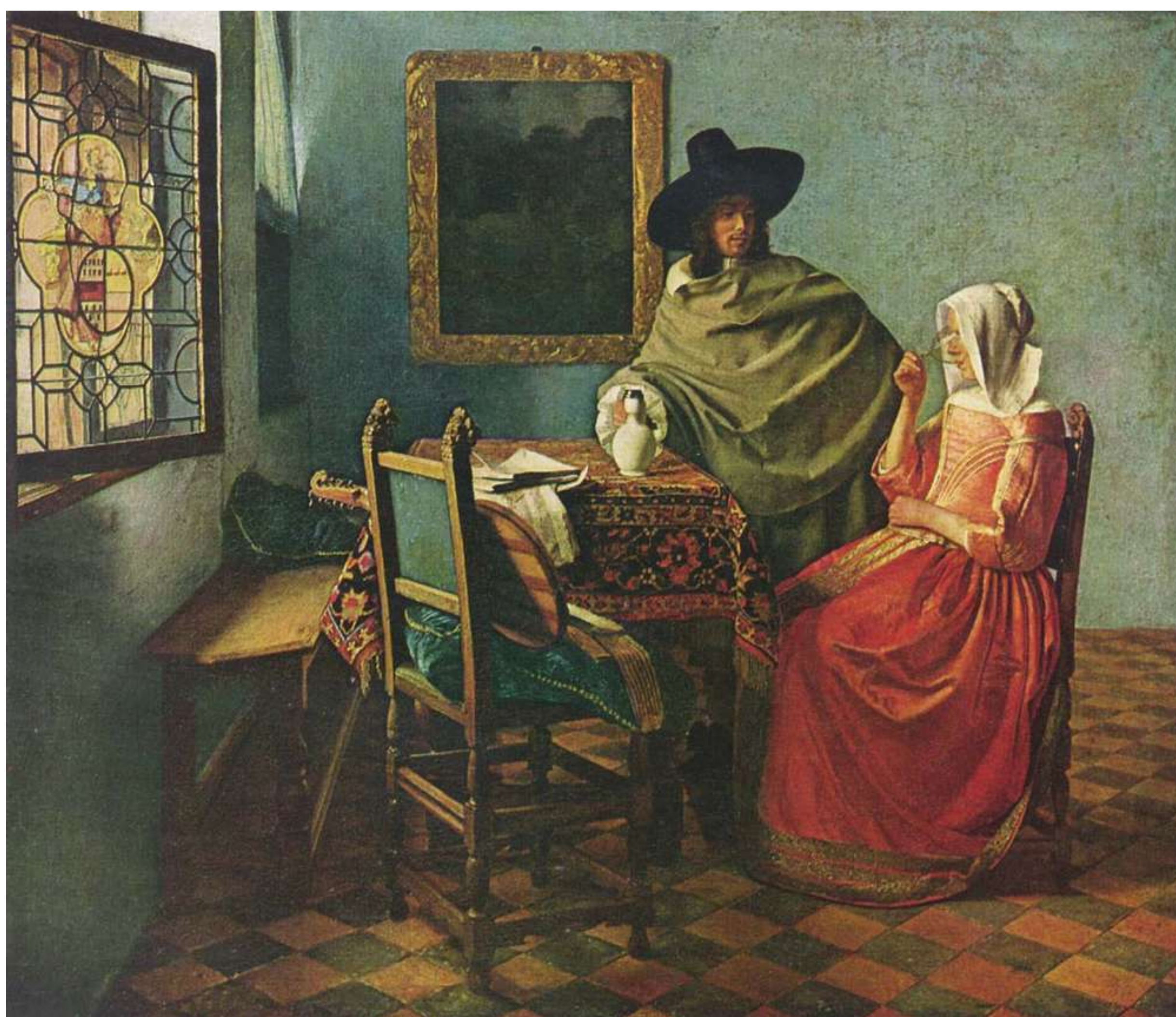
伦勃朗·凡·莱因《夜巡》1642年

与伦勃朗一样，维米尔生前也被时代所捉弄。1672年爆发了第三次英荷战争，法国的路易十四与英国密谋企图打倒荷兰突袭荷兰南

部，以致荷兰国土荒废，经济停滞。而维米尔也因经济窘迫，在43岁时就破产去世了。

第三次英荷战争的爆发加上法军的进攻，导致荷兰国力衰退，随之荷兰绘画的黄金时代也落下帷幕。17世纪末，荷兰画家减少到了之前的四分之一，在荷兰社会上引发的绘画热潮也告一段落。

之后，荷兰美术迎来了一段长时间的停滞期，下一位在美术史上名垂千古的荷兰画家就是文森特·凡·高（1853年—1890年）了。



维米尔描绘的关于市民日常生活的作品《绅士和喝酒的女人》（1658年—1660年）

专栏

17世纪捉弄荷兰人的“郁金香泡沫”事件

说起荷兰，人们马上就会联想到郁金香。1633年到1637年之间，在荷兰发生过一场“郁金香泡沫”事件。

荷兰是一个对虚幻事物存有强烈戒备之心的新教社会，即便是富人也没有炫耀自己服饰的习惯。他们以节制为目标，在饮食生活上非常简朴。

代替服饰和美食让荷兰人入迷的奢侈品，就属装点宅邸的绘画和在荷兰贫瘠的土地上可栽培种植的郁金香了。

在郊外的别墅庭院里，郁金香热愈演愈烈。荷兰在当时的欧洲属于经济发展最迅速的一个国家，在城市贵族及腰缠万贯的商人中，郁金香成了一种奢侈品，它的爱好者骤然成倍增加。

大家争相购买珍贵品种，在阔绰的郁金香爱好者之间，高价及珍贵品种的球茎价格节节升高，甚至有人靠在农场专门栽培球茎而发了财。就像荷兰人把绘画商品化一样，郁金香的球茎也成了他们的投机对象。

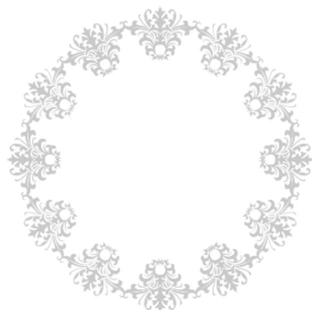
不久之后，这股热潮扩大到了匠人阶层。就如泡沫经济时期的日本，之前对股票投资完全没兴趣的人也开始跃跃欲试一样，富裕阶层以外的平民也开始做起买卖球茎的生意，郁金香的交易在荷兰变得热火朝天。他们不顾植物的生长有多难预测，甚至出现了郁金香球茎的期货交易市场。

终于在1637年2月郁金香泡沫破灭，球茎价格一落千丈，有些投资郁金香的人甚至宣告破产。当然在经济上受到沉重打击的并非城市中的贵族等富人，在任何一个时代，损失最大的永远都是那些想一夜致富之人。

17世纪的荷兰，绘画和郁金香的球茎一样，也成了人们的投机对象。

在传统欧美的上流阶层之间，如果讨论美术品的货币价值会被看作是非常没有品位的行为，但作为社会中坚分子的功利主义的荷兰商人，却把绘画作品完全当成了一种财产。

即使在今天的欧美社会中，除了商业谈判以外的场合，公开谈论金钱话题依然会被视为缺乏教养。尤其是在美术方面，一旦谈及价格问题就会被人看轻，所以请大家务必小心。



第三部
法国之所以能成为美术大国的缘由
“伟大的法国”诞生的背后故事

绝对王权和路易十四
法国古典主义

路易十四创建的“伟大的法国”

正如荷兰人有自己的“黄金世纪”那样，法国人也引以为傲地把17世纪称作他们的“伟大世纪”。那时的法国不论从政治上还是文化上都有突飞猛进的发展，他们在绘画及建筑领域确立了“古典（典范）”，为法国文化打好了基础。

巴洛克美术生气勃勃并戏剧性地席卷了17世纪欧洲各国，而法国也创造出了属于他们的独特的“法国古典主义”。法国并不是囫囵吞枣“进口”文化先进国意大利的文化，而是确立了自己的独特风格。

法国古典主义是在路易十四的绝对王权下发展起来的。

1643年，5岁的“太阳王”路易十四(注)（在位时间：1643年—1715年）继承王位。他在少年时代经历了贵族发动的“投石党之乱”，为了不让类似的事件再度发生，路易十四决定实行绝对王政。

1661年路易十四开始实行亲政，渐渐确立起他的绝对王权，其象征就是凡尔赛宫。路易十四为了更易于统治管理贵族们，他在庞大的凡尔赛宫内分给他们各自房间并让他们住在那里。路易十四成了所有

宫廷生活的中心人物，正如太阳王一般，生活在犹如行星、卫星的贵族中间。

路易十四时代法国发生的主要事件

时间	发生事件
1643 年	路易十三去世。路易十四 5 岁继位
1648 年	投石党之乱
1661 年	路易十四开始亲政，渐渐确立他的绝对君主制
1672 年	荷兰战争
1682 年	路易十四把王宫迁移到凡尔赛宫
1701 年	西班牙王位继承战争
1715 年	路易十四去世。曾孙路易十五继位

路易十四允许宫廷人士观看他的“起床仪式”和“就寝仪式”，每天都像演员一样，从早到晚站在舞台的中央。而为了获得路易十四的宠幸，贵族们也不得不一直待在凡尔赛宫内。

为了巩固绝对王权，法国不但在政治上，在美术方面也实行中央集权化来增强国王的权威。其结果就是美术也成为国王的仆人，在提高王权与法国威望之时逐渐确立了自己的官方风格。

在艺术后进国法国，美术家所面临的窘境

其中起到重要作用的就是在巴黎创立的王家绘画雕塑学院。1648年由法国美术界提出申请，获得国家批准后创建的这个学院，旨在提高王权和法国的威望，这大大改变了法国美术界的风格。

迄今为止巴黎和其他欧洲城市一样，画家及雕刻家为了生计有自己所属的同业工会。但为何这些法国美术家还要特地征得国家许可，创建这个王家绘画雕塑学院呢？

要了解个中缘由，必须知道当时法国画家及雕刻家所处的社会地位。1648年，王家绘画雕塑学院建立之初，法国还不是“艺术之国”，甚至什么都算不上，当时的意大利才是真正的艺术先进国，关于这一点我们是不能忘记的。17世纪初，巴黎并不是什么艺术典范的学习榜样，连卢浮宫都还不存在。

文艺复兴发祥地的艺术先进国意大利在16世纪初已经有了艺术家及艺术品的概念，把匠人、工艺品的概念完全区分开来。但法国人还没有这种认识。

一部分法国的画家和雕刻家打破了这个僵局，因为他们觉得匠人同行业者工会的作用并不完善。

理由之一是当时法国美术界的全体作品质量都不高。同行业者工会和日本的雇用公务员不同，徒弟必须向师父支付学费及餐费，类似职业训练学校。由此导致的结果就是大部分的师徒关系都是出自家族内部或亲族之间，师父一方常常会让自己的女儿和有前途的弟子结婚，来继承所谓的“家业”。

而且他们具有高度的同伴意识，对于外来人员非常排斥。巴黎的同业者工会对巴黎市民及师父弟子的加入费收得很低，而对出身于其他地区没有任何关系的加入者，收的费用则很高。

如此看重亲缘关系的情况导致了作品品质无法提高，加上当时的宫廷画家靠亲缘关系可以世袭职位，法国的美术作品质量越来越低劣。王家绘画雕塑学院设立的缘由之一就是为了改变这种现状。

另一个理由就是为了提高美术家的地位。17世纪的法国当然还是一个阶级社会，在平民中处于白领阶层顶点位置的是学者，在他们下面的是财务类有官职之人，其后是医生及药剂师等具有专业的人，最下面的是商人。

白领下面是蓝领阶层。农业经营者是这个集团中处于最高位置的，下面是画家及雕刻家等匠人阶层，最下面是劳动者。所谓的蓝领阶层就是为了生计靠手劳作的人，属于匠人阶层的画家及雕刻家与精英阶层相隔千里，如果中产阶级人士要成为画家或雕刻家，在社会上会被看成是一件不名誉之事。

成为王室的宫廷画家虽说也属于匠人阶层，但他们出入宫廷与王室接触，在服饰、态度及遣词造句方面都渐渐不再和一般匠人一样，而且不但在外观上连思想意识上也必须宫廷人化。

然而与这种自我意识相反，他们在现实中的身份完全没有丝毫变化。在这种自我意识与现实的落差中，他们心生纠结，陷入了所谓的“身份认知危机（Identity crisis）”。他们强烈希望他们的匠人技术可以归为高雅的“自由学习手艺”中。

他们把艺术先进国意大利视为榜样。意大利的画家、建筑家和作家瓦萨里，1563年在佛罗伦萨创立了美术学校“蒂亚诺学院”。1571年后，属于这个学院的画家和雕刻家在佛罗伦萨工作时，已不再需要加入曾经作为义务必须加入的同业工会。

1577年罗马的艺术家协会又创设了“圣卢卡协会”，旨在扩大画家及雕刻家的知识面，还有就是把他们的社会地位从匠人提升到艺术

家的位置。

这种与匠人的同行业者工会不同的更注重文化层面的“学院”概念，从意大利渐渐传入法国。慢慢具备精英意识的画家和雕刻家，为了把自己与其他同行业者的匠人区分开来，征得皇帝的特许创立了这个王家绘画雕塑学院。

在阶级社会的旧体制时代中，法国学院派的精英认为应该严禁学院会员贩卖自己的作品，就像贵族不可以做生意一样。

在法国“艺术家=知识分子”这种强烈的精英意识是渗透到社会各个层面中的，所以当代法国艺术家的社会地位远超日本。

“不知普桑，就无法谈论法国之美”

1633年，学院会长夏尔·勒布伦（1619年—1690年）确立了以尼古拉斯·普桑（1594年—1665年）的美术理论为基础的法国古典主义。

普桑人生的成熟期基本是在罗马度过的，他在法国拥有众多精英层的知识分子朋友和客户，通过这些人他的作品被带入了法国。而他的绘画理论通过他的弟子鲁·布朗，以及在巴黎研修时的友人，也是学院创始人之一的菲力普·德·尚帕涅（1602年—1674年）传入法国。

可以说“不知普桑，就无法谈论法国之美”，尼古拉斯·普桑就这样成为法国美术的“典范”。

既是知识分子又是文人画家的普桑，他的绘画及绘画理论具有高度的哲学特质，对于旨在把自由艺术统一化的学院，还有努力把自己

与同行业者工会区别开来的会员，都是最佳的画家榜样。

普桑并不喜欢屈就迎合缺乏审美眼光和教养的大众，他尽量不接教会祭坛画那种公众性工作，而主要为富裕有教养的上流阶层客户创作他们个人订购的作品。他的作品并不是以养眼为主，而是充满了知性和理性，非常能打动人心。

普桑认为绘画的主题必须高贵，单纯以色彩魅惑大众是一种恶俗行为。他的作品并不以诉诸感觉的色彩为主，普桑考虑的是如何在绘画的形式中更好地融入知性和理性，更重视以秩序为基础的构图的稳定性。借用他寄给友人的信中之语，他的作品需要去“知性地解读”。

许多日本人在谈论法国美术时都会用“感性”这个暧昧的字眼，其实真正的法国风格，在普桑艺术范围内却是一种视觉化的“明晰的精神和理性”。

普桑的创作态度及艺术理论，成了学院派及其领导下的王家绘画雕塑学院公认的美之典范，即法国古典主义。具有匀称的构图及犹如雕塑般完美的人物形象，重视秩序和调和，富于分寸和理性的法国古典主义从此确立了。

19世纪，雅克·路易·大卫（1748年—1825年）及他的后继者让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（1780年—1867年）作为新古典主义的后继者，让普桑的古典主义再一次获得了重生，他们继承了普桑的绘画及绘画理论。

而其反动力也促进了法国近代绘画的发展，在19世纪后半叶出现了由革新前卫画家们形成的印象派。

法国古典主义在路易十四的统治下渐渐形成。1715年9月1日在路易十四77岁生日的4天之前，这位法国的太阳落山了。由于后继者的皇太子和孙子都走在了他的前面，于是他5岁的曾孙路易十五以和他同样的（在位时间：1715年—1774年）继位年龄登上宝座。

路易十五是波旁王朝首屈一指的美男子，因为他在政治上的优柔寡断及怠惰成性，使法国在政治上和经济上的问题都堆积如山。而这笔账最终算在了他的孙子路易十六夫妻的头上，让他们在法国大革命的断头台上一命呜呼。而另一个让人完全感觉不到大革命预兆的健康、华丽、甜美且轻快的艺术风格就在大革命前夕诞生了——优雅流丽的洛可可时代到来了。







以法国古典主义为基础的尼古拉斯·普桑的绘画（从上到下分别是《劫掠萨宾女人》1633年—1634年，《阿卡迪亚的牧人》1638年左右，《所罗门的审判》1649年）

专栏

古典主义之前的法国风格

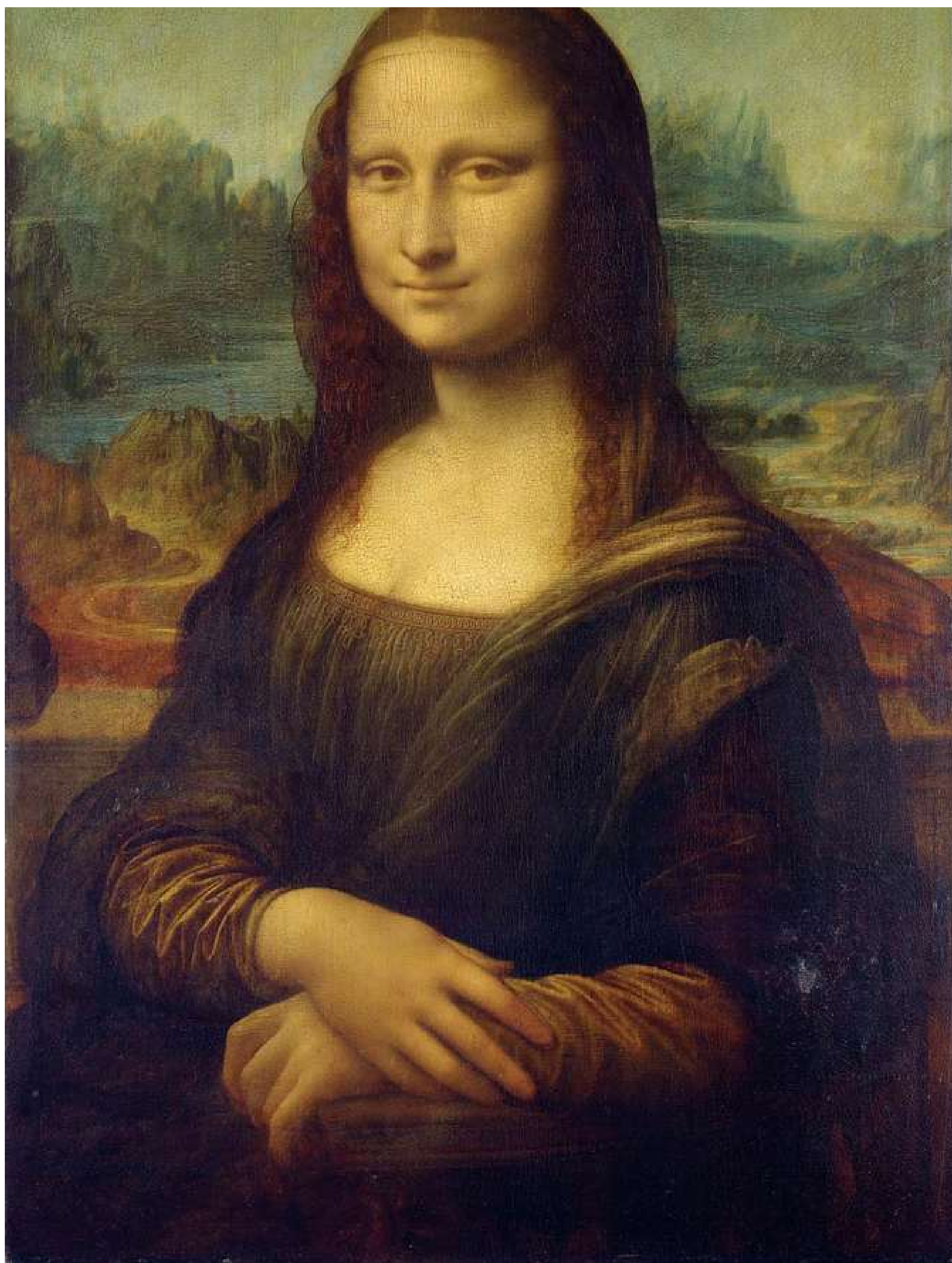
其实在法国独特的古典主义确立之前，也存在着非常精致的宫廷风格。

说起这个宫廷风格的发展过程，就无法跳开弗朗索瓦一世（在位时间：1515年—1547年）。他曾经庇护过列奥纳多·达·芬奇，是一位伟大的绘画收藏家。比如那幅《蒙娜丽莎》之所以会在法国，就是弗朗索瓦一世的功劳。在法国大革命之后，卢浮宫美术馆所有王室收藏品都被国有化对外公开展示，而其中大部分文艺复兴时期的绘画珍宝由弗朗索瓦一世收藏。虽然法国的文艺复兴运动比意大利几乎晚了一个世纪，但通过弗朗索瓦一世，这股春风吹入了意大利。

弗朗索瓦一世推进了枫丹白露宫、香波城堡，还有卢浮宫的改建工程。而缘于枫丹白露宫的建筑名称，又发展出了优美洗练、具有高度官能性的“枫丹白露派”。

弗朗索瓦一世为了装点枫丹白露宫请来了罗索·菲欧莱提诺·弗兰切斯科·普利马蒂乔（1504年—1570年）等文艺复兴时期的意大利、佛兰德斯及法国本地的艺术家。他们共聚一堂，各国绘画文化与传统融为一体，从此又一个崭新的艺术风格诞生了。





原本为弗朗索瓦一世收藏品的《蒙娜丽莎》（1503年—1506年左右）

枫丹白露派的特点是在文艺复兴后期的风格主义中，加上了法国宫廷社会独有的优雅的裸体描绘。描绘历代国王情妇的《狩猎女神狄安娜》和《加布里埃尔·德斯特雷和她的妹妹》可说是其中的代表作品。



枫丹白露派的代表作品（作者不明《狩猎女神狄安娜》1550年左右）



枫丹白露派的代表作品（作者不明《加布里埃尔·德斯特雷和她的妹妹》，1594年左右）

---

1. 因为路易十四跳宫廷舞时，常会打扮成希腊神话中的太阳神阿波罗，所以被称为“太阳王”。

革命前夕的短暂享乐
洛可可

从“王的时代”进入“贵族时代”

1715年路易十四去世之后，宫廷人士终于从太阳王时代那种沉重的宫廷生活中解放了出来，以这些贵族为中心的精致华美的“洛可可文化”从此诞生，它是在严厉的路易十四绝对王权文化反作用下诞生的一种文化风格。

如果说17世纪的法国文化是“王的时代”，是男性的，那么18世纪的洛可可文化就是“贵族的时代”，把它比喻成女性文化也并不夸张。那时的宫廷社会已完全女性化，路易十四去世之后连男性服装也越来越华美。因为当时的国王路易十五与他的曾祖父不同，更偏爱淡色系的明亮颜色。

于是宫廷人士，以及所有巴黎的资产阶级都开始效仿国王。原本属于女性色彩的那种粉色系衣服也开始在男性中流行起来，甚至老人也身着用银丝线刺绣的玫瑰色背心。17世纪超出常人想象的那种奢侈而华丽的服饰在贵族及资产阶级的男女老幼中渐渐定型。

然而这种对外表的重视越来越过犹不及。比如，如今商务西服贴身款式比较多，然而在18世纪男性长裤（中裤）中有的甚至紧身到让

人无法坐下。根据宫廷礼节，有时可以坐，有时不能坐，所以有的人就把裤子分为可坐款与不可坐款。

伴随着服饰的变化，男子发型（通常为假发）也开始变得女性化。他们的头发不再像路易十四时代那样显示威严，而是披散在背上用丝带束起。他们竞相争艳，甚至到了仅从发型上已难辨男女的地步。

另外，男性的兴趣也渐渐变得女性化。在路易十五时代的王公贵族中，有的男性把刺绣当作兴趣爱好。这样的18世纪不得不说真是一个非常女性化的时代。

等进入路易十六（在位时间：1774年—1792年）时期，女性开始在发型的“高度上竞争”起来，有人因发型过高连马车也乘不进去。1778年因为有的人发型高得让后排之人看不到舞台，戏院便禁止发型过高之人入场。可见当时她们发型高到多么离谱的地步。

在18世纪男人化妆也是稀松平常之事。为了使自己的发型更为醒目，他们会把白色或灰色的粉末撒在头发上，然后在两颊涂上红色的化妆品。当然为了不让妆容功亏一篑，脸上是不能出现胡子的。于是在18世纪，胡子从法国男人的脸上消失了。

当然，女性的化妆程度也愈演愈烈。她们用白粉涂满脸颊，再用红色颜料来化妆，最后把各种形状的羊毛或绢制或天鹅绒的“痣”贴在脸上，来衬托自己白皙的肤色。如果在18世纪的女性肖像画中看到画中的女性眼角有黑色斑点，那可不是因为年龄的增长出现的色斑，而是她们自己贴上去的痣。

“理性”对“感性”之战的爆发

当然，到此为止所写之事仅限于王公贵族之间。18世纪那个旧体制时代，创造文化和流行潮流的不仅是王室，还有国王身边那些上流阶级和向往上层社会的市民。

大家在建筑、绘画和室内装潢方面都开始效仿宫廷人士，为了迎合那种偏女性的嗜好，在追求绘画之美的道路上，注重理性的素描不再得到重视，而诉诸感觉的色彩开始受到欢迎。“洛可可绘画”时代到来了。

洛可可绘画的萌芽，可以追溯到17世纪末。那时在王家绘画雕塑学院的会员中间，出现了一群与以尼古拉斯·普桑为典范的法国古典主义唱反调的会员，相对于“普桑派”，他们被称作“鲁本斯派”。他们受到了威尼斯派大师的影响，以“王室画家中的画家之王”彼得·保罗·鲁本斯为典范，画面色彩丰富华丽。

“普桑派（素描派）”认为诉诸理性的素描比色彩更加高雅，而“鲁本斯派（色彩派）”则主张忠实于自然的色彩对任何人都是充满魅力的，并认为只有专业人士才会“接受”理性的素描。这就是“理性”对“感性”，即“素描”对“色彩”这场战争的起始。

后来，在这两个派系之间鲁本斯派渐占上风。1690年普桑派的鲁·布朗去世，鲁本斯派的皮埃尔·米尼亚尔（1612年—1695年）取而代之成为国王首席画家，还被提拔为学院会长。当进入18世纪，象征着“轻松优雅的贵族趣味”的洛可可文化来临时，人们在绘画方面开始追求那种以色彩来表达感觉的绘画风格。

洛可可绘画的三位巨匠

揭开洛可可绘画序幕的并非法国人，而是佛兰德斯人让·安托万·华托（1684年—1721年），他可说是象征了当时贵族趣味的洛可可

绘画之父。但其实他的作品与之后登场的洛可可还是有些不同之处的，他的画不仅仅是表现享乐主义，他的作品魅力在于格调高雅、富有故事情节并且画风甜美细腻。

比如，他在王家绘画雕塑学院的入会审查作品《西泰尔岛的巡礼》中，画了8组年轻男女在岛上甜美也令人苦恼的恋爱情态，犹如一个幻想世界中的舞台。这幅作品并非历史画也不是风俗画，在学院中被记录为“优雅的宴会”。在现在的美术史上，大多翻译为“雅宴画”。雅宴画的内容主题一般是穿着优雅的人士在田园风景中愉快社交或恋爱的场景，华托正是此领域的先驱者。



让·安托万·华托《西泰尔岛的巡礼》1717年

在华托36岁去世之后，雅宴画由他的弟子让·巴蒂斯特·佩特（1695年—1736年）及其弟子尼古拉·朗克雷（1690年—1743年）继承。不过这二人的作品并没有华托笔下那种特有的忧伤情绪和诗情画意，只是表现了一种欢快天真的享乐主义。

明亮轻快的粉彩画就是在18世纪的洛可可时代开始流行起来的。路易十五的情妇（国王的官方情人）——蓬帕杜尔夫人（1721年—1764年）通过粉彩肖像画使其美貌流传至今。要成为国王的情妇必须是已婚的贵族女性，蓬帕杜尔夫人出身于资产阶级，作为国王的情妇出入宫廷。她知书达理，才色兼备，人们都称她为夫人，她为法国的文化和艺术做出了巨大贡献。

弗朗索瓦·布歇（1703年—1770年）受到蓬帕杜尔夫人的庇护并成为国王路易十五的首席画家，后来还当上了学院会长。布歇的作品中充满了高度的官能性，反映了路易十五时代宫廷人士及上流社会的情形，给19世纪印象派大师雷诺阿（1841年—1919年）也带来了深远的影响。雷诺阿最喜欢的一幅作品就是布歇的《狄安娜出浴》。布歇在各个领域都非常活跃，所以名声超过了华托成为洛可可绘画时代的代表画家而名垂美术史。



莫里斯·康坦·德拉图尔《蓬帕杜尔夫人的肖像》1748年—1755年



弗朗索瓦·布歇《狄安娜出浴》1742年

和华托、布歇齐名的另一位洛可可大师是成为洛可可绘画最终主角的让·奥诺莱·弗拉戈纳尔（1732年—1806年）。弗拉戈纳尔的画风比起布歇的华丽风格更显明朗欢快，有时甚至开放到了不知羞耻的程度。

其中尤以露骨地描绘性行为及外遇行为的《秋千》最为著名。这部作品可以说充分表现了当时的贵族阶层与市民阶层完全不同的婚姻观和恋爱观，还有路易十五时代人们所追求的欢愉境界。

传入耳中的“法国大革命”的脚步声



让·奥诺莱·弗拉戈纳尔《秋千》1768年左右

不过，弗拉戈纳尔之所以可以画出如此不够谨慎的作品，也是因为他并非王家绘画雕塑学院的成员。

他不愿被学院的价值观束缚的自由画风也正是他受欢迎的原因。

传入耳中的“法国大革命”的脚步声

18世纪末，人民因反对绝对王权而发动了“法国大革命”，之后社会和人民的意识都发生了变化，大家认为享乐主义的洛可可绘画代表了王公贵族们一种颓废的生活方式，所以洛可可绘画的三位大师——华托、布歇和弗拉戈纳尔，在法国大革命后的评价都一落千丈。洛可可绘画地位的再次崛起是在革命过后半个多世纪之后的事了。随着工业革命的发展，法国社会中的中产阶级因对贵族文化的向往，于是宫廷文化再次回归大众视线，大家的价值观重新洗牌。

法国大革命的预兆从洛可可绘画时期诞生的美术作品中也可瞧出端倪。当象征了王公贵族享乐文化主义的洛可可绘画席卷整个时代时，另一种风格的风俗画也悄然登场，其特意与洛可可绘画拉开距离，绘画内容富于故事情节并寓含训导意味，可见当时法国的市民阶层正在悄然兴起。

在这些风俗画画家中，最有人气的就属让·巴蒂斯特·格勒兹（1725年—1805年）了。格勒兹的作品通俗而感伤，但启蒙性地描绘了中产阶级的价值观，因而在市民阶层中大受欢迎。

让·巴蒂斯特·西梅翁·夏尔丹（1699年—1779年）如实描绘市民朴实的日常生活的风俗画，以及逼真的具有高度写实性的静物画，也让他名声大振。他在静物画中展现出的高超的构图和结构比例，重视秩序和调和的特点，正是法国绘画的特征表现。

风俗画原本是尼德兰绘画中最有优势的一个领域，不过在法国的风俗画中可看不到尼德兰绘画中那种浓烈的世俗味和大众的粗野气息。从之前的哥特时代起，以宫廷文化为主的法国美术就更偏向于传统的优雅风格。



让·巴蒂斯特·西梅翁·夏尔丹《午餐前的祈祷》1740年

从当时备受启蒙主义者称赞的格勒兹和夏尔丹的作品中，可窥探到一些形成市民阶层中坚分子的中产阶级的日常生活及价值观。通过他们的作品，我们能感受到不久之后在18世纪后半叶，革命浪潮即将席卷整个法国的气息。



拿破仑皇帝的形象战略

新古典主义，浪漫主义



法国大革命与“新古典主义”的揭幕

1789年7月14日，人们为了推翻波旁王朝的绝对王权，爆发了“法国大革命”。当时的法国因为宫廷的穷奢极侈及对外战争的失败，国库正处于破产边缘。市民阶层在沉重的税收和贫困生活的重压之下，想要提高自己的社会地位并追求自由，他们的要求和怨愤化作一股巨大的能量，从而爆发了这场革命运动。1793年国王路易十六和王后玛丽·安托瓦内特被处以死刑，波旁王朝灭亡，自此法国成立了由国民自己选举领导的“共和制”。

就在法国大革命爆发前夕，美术界也出现了革命的征兆。由雅克·路易·大卫在罗马创作，1785年在巴黎沙龙中展出的《荷拉斯兄弟的誓言》揭开了新古典主义的序幕。这部作品以古罗马建国时期皇位继承事件为主题，与洛可可绘画中的恋爱至上主义相反，描绘了即使牺牲自己的生命也要保卫祖国并为祖国而战的信念。整幅作品色调压抑，精确的构图以及通过清晰的素描描绘得如同雕像般的人物，很明显显示出绘画风格又回到了拉斐尔和尼古拉斯·普桑所代表的绘画艺术古典主义的道路上，后来这种画风被称作新古典主义。



雅克·路易·大卫《荷拉斯兄弟的誓言》1784年

大卫在革命前夕画下了《运送布鲁特斯儿子尸体的军士们》这幅作品，画的是公元前509年，罗马废除皇权成为共和制国家，其第一代执政长官鲁基斯·尤尼乌斯·布鲁特斯依法处决两个叛国的儿子，坚决维护共和制国家的故事。这幅画作为赞美共和制的作品受到了众人狂热的追捧。

然而讽刺的是，这两幅历史画都是大卫为了路易十六而画的。当然对于大卫在创作时是否把他对共和制寄予的理想、希望、道德观及伦理观一起画入图中，如今我们已不得而知，但在法国大革命爆发后，大卫表示支持革命政府，对路易十六的处刑投上了赞成的一票。之后随着拿破仑的登场，大卫在他的庇护下，成了美术界的独裁者，与拿破仑的命运休戚与共。



雅克·路易·大卫《运送布鲁特斯儿子尸体的军士们》1789年

让现代政治家相形见绌的“拿破仑”的形象战略

1804年5月通过国民投票选举，拿破仑·波拿巴成为法国皇帝。拿破仑整顿了革命后法国国内的混乱局面，开始实行军事独裁。

拿破仑没有使用“国王”而是使用了相当于古罗马将军的“皇帝”这个称号，这源于他对古罗马的一种极度憧憬之情。

拿破仑时代的建筑、室内装潢，以及家具等工艺品的风格，都让人强烈联想到曾经的罗马帝国风格。巴黎的两个凯旋门（卡鲁塞尔凯旋门和爱德华凯旋门）和旺多姆广场上的纪念碑，就是仿效了古罗马

的凯旋门和图拉真皇帝的纪念碑，是为了祈愿对外战争获得胜利，以拿破仑的生命为赌注开始施工的。从中可看出拿破仑是多么重视罗马帝国的皇帝之位。

当拿破仑登上皇帝宝座之后，大卫也就成了皇帝的首席画家。对于以古罗马的理性和伦理观为理想揭竿而起的革命主义者来说，也对于以古罗马皇帝自诩，一心想提高帝政权威的拿破仑而言，信息性强、以古典的理想美为典范的大卫的新古典主义正是与之相符的一种艺术风格。

与其说拿破仑是一位美术爱好者，更准确地说他是一位对美术品所拥有的“力量”有着清晰认识的人物。他在对外战争时贪婪地把美术品作为战利品带回法国，并把卢浮宫以自己的名字重新命名为“拿破仑美术馆”，公开展示他搜刮来的作品，仿佛要以此来显示他的威望。他深刻了解美术品比其本身拥有更大的综合性力量。实行绝对王权的路易十四，曾经为了显示自己的威严让法国古典主义变得视觉化；而拿破仑很明显也有把建筑及美术的形象力量与自己的政权、权力相结合，在建筑自己的帝国和帝国形象时加以利用的倾向。

比如他在成为皇帝前让大卫画的《跨越阿尔卑斯山圣伯纳隘道的拿破仑》那幅画，其实画中那个地方完全不是马可以攀越的，事实上他是骑着驴子越过了那道山峰。然而在这幅作品中，拿破仑骑在象征国家元首的前蹄向上跃起的白马身上，好像刚刚下达了突击命令，可见拿破仑通过这幅作品完全提升了自己的形象。

而作为画面舞台的阿尔卑斯山圣伯纳隘道本身就压制着欧洲的中心。在他脚下的岩石上刻着同样翻越过此山曾向意大利进军的英雄——古代的迦太基统帅汉尼拔（公元前247年—公元前183/184年）和中世纪罗马皇帝查理曼大帝的名字。

大卫后来又画了4幅同样的复制品，并让他的弟子们也复制了许多，最后这幅作品几乎无人不知，拿破仑的伟岸形象就这样在人们心中定型了下来。这样一种形象，在国民给皇帝投票时不可能不起作用。现代政治家用海报来做宣传，其实拿破仑才是这种形象战略的先驱者。



雅克·路易·大卫《跨越阿尔卑斯山圣伯纳隘道的拿破仑》1801年

大卫画的另一幅《拿破仑一世及皇后加冕典礼》，也是一幅彰显拿破仑权力的作品，给人以深刻印象。这幅作品画的是1804年12月2日在巴黎圣母院大教堂中举行的加冕仪式上，拿破仑在罗马教皇面前给

约瑟芬戴上皇冠的场景。原本罗马教皇是不可能出席国外的加冕典礼的，应当拿破仑去往教皇所住的罗马。但拿破仑把罗马教皇召来了巴黎，并让大卫画下了这场盛大的加冕仪式，以让世人了解他的权威之大。

其实，当初拿破仑为了显示自己的权威要求大卫所画的内容并非仅此而已。在加冕典礼上，当教皇要给他戴上皇冠时，拿破仑双手接住皇冠自己戴在了头上，也就是说他没有遵守由位高者授予位低者皇冠这条规矩。当初大卫也是计划如实画下这个加冕场面的，但后来他听取了弟子的意见，如果真的这样画的话会显得过于野蛮而不逊，也给观画者一种压迫感，所以最后这幅画成了现在这个样子。



雅克·路易·大卫《拿破仑一世及皇后加冕典礼》1805年—1807年

再一次展开的“理性”对“感性”的斗争

拿破仑垮台后，路易十八（在位时间：1814年—1824年）复辟王朝。大卫因为在路易十六处刑时投了赞成票而被问罪，不得不逃往布鲁塞尔，1825年在那里客死。

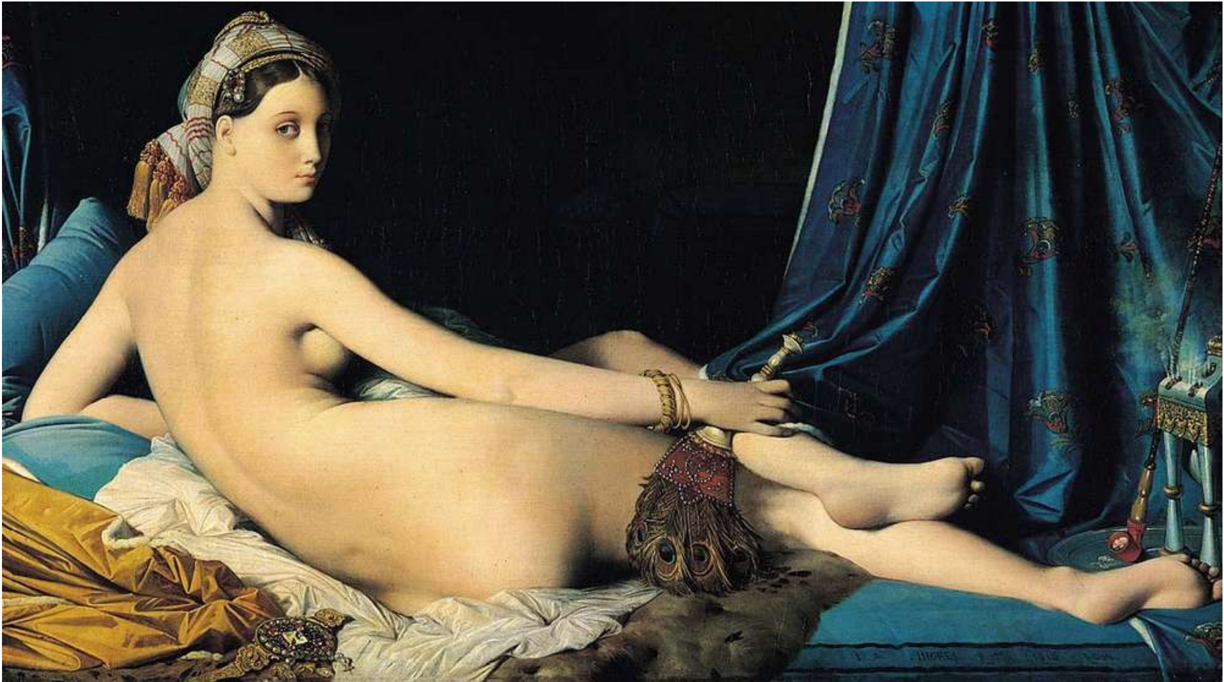
大卫死后，在他众多的弟子中有一个叫让·奥古斯特·多米尼克·安格尔的成了大卫的后继者，在法国美术界继续领导新古典主义。

擅长裸体妇人画像的安格尔与大卫不同，比起作为英雄的男性，他更擅长于优美女性的画像。作为新古典主义的旗手，他的作品《大宫女》因过于重视构图的稳定性而无视人体原来的比例而闻名。

1824年受美术学院的邀请，44岁的安格尔从意大利回到祖国法国。为了对抗势力渐长的浪漫派（色彩派），他被奉为新古典派（素描派）的代表人物，在法国美术界中开始带领素描派继续前进。

自此，法国美术界中由安格尔带领的素描派（新古典主义派）与色彩派（浪漫派）的对决再次爆发。

这是17世纪末王家绘画雕塑学院发生的“普桑派”与“鲁本斯派”之间的又一次冲突。新古典主义重视素描和理性，而鲁本斯派的“子孙”——法国的浪漫主义者们则更重视色彩与感性，其特点就是和鲁本斯一样重视画面构图的浪漫唯美。



让·奥古斯特·多米尼克·安格尔《大宫女》1814年

“浪漫”这个词本身出自18世纪末流行的Romans语（由意大利语、法语，还有罗马帝国民众曾使用的口语拉丁俗语构成）写下的中世纪历史故事。因为传统中“高贵”的历史画主题——神话及《圣经》，一般由拉丁语书写，所以相对于此，由Romans语写下的浪漫（故事）就成了“浪漫主义”。

在文学方面，比起古希腊的叙事诗和古罗马的拉丁文学，但丁·阿利格耶里（1265年—1321年）和威廉·莎士比亚（1564年—1616年）用Romans语所写的作品更受到人们的欢迎。在浪漫主义的历史逸闻中，比起《圣经》中的经典故事人们更喜欢基督教传说；比起古代史，更喜欢像“阿瑟王的传说”那样有关中世纪骑士的故事和人们耳熟能详的近代史。

浪漫主义作品有时也会把同时代的事件作为“历史”主题。揭开浪漫主义序幕的作品是泰奥多尔·籍里柯（1791年—1824年）的《梅杜萨之筏》。护卫舰“梅杜萨号”真实沉船事件让籍里柯深受震动，

于是他画下了这出因一部分人没能乘上救生艇上而发生的悲惨事件。起初波旁复辟王朝一心想隐瞒此事，但最后通过幸存者的日记还是被世人知晓，成为当时一个很轰动的社会事件。

这幅作品发表后，籍里柯受到了美术界的各种指责。在那个时代即使是这样一出人间惨剧，因为是发生在平民身上，所以也是不允许用大画布来展现的。但籍里柯无视当时美术界的常识，反其道而行之。这幅作品给当时的年轻画家带来了巨大影响，自此，自由表现感情、感性、个性、人类本质内心的浪漫主义发展了起来。



泰奥多尔·籍里柯《梅杜萨之筏》1818年—1819年

籍里柯在32岁时因坠马受伤身亡，之后引领并完成浪漫主义的是欧仁·德拉克洛瓦（1798年—1863年）。成为浪漫主义代表画家的德拉克洛瓦，受鲁本斯的影响，通过流动的构图、鲜艳的色彩，还有豪放的画风，在各式主题和领域中和安格尔带领的新古典主义成为19世纪法国美术界的双璧。

德拉克洛瓦的绘画主题，从中世纪历史到现代史，还有文学领域中包括东方情调的五花八门的多彩主题，其领域涉及神话、宗教、风俗人物及裸体妇人像，还有风景画和静物画，总之他的作品遍及各个领域，但他所有的作品都有一个共同点，那就是能传达给观画者一股压倒性的热情和激情。

1824年德拉克洛瓦在《希阿岛的屠杀》中描绘了希腊独立战争（1821年—1829年）中在希阿岛上土耳其军队虐杀平民的事件。作为籍里柯的后继者，德拉克洛瓦也以和“梅杜萨号”悲剧同样是平民遇难的真实事件作为绘画主题。但这幅作品遭到了德拉克洛瓦之前的支持者托万·让·格罗（1771年—1835年）的批判，他把它称为“绘画的虐杀”。

通过这幅作品，我们能看出这个事件在当时的欧洲，给以德拉克洛瓦为首的人们带来了巨大的冲击。这幅画表现了基督教居民加注在伊斯兰教教徒身上的暴行，以及被害者们的绝望，充满了新古典主义中那种很少见的激情和愤怒。

德拉克洛瓦的代表作《自由领导人民》也是以真实事件为题材——在王权复辟后的波旁王朝，巴黎市民为了反对查理十世（在位时间：1824年—1830年）限制言论自由、缩小选举权等政策而发动的“七月革命”。



欧仁·德拉克洛瓦《希阿岛的屠杀》1824年



欧仁·德拉克洛瓦《自由领导人民》1830年

在两种画风中摇摆不定的画家

在19世纪的法国美术界，很多画家都在“官方美”的新古典主义和渐渐抬头的浪漫主义之间摇摆不定。

14岁投入大卫门下的安托万·让·格罗斯，曾与拿破仑一起远征，画过他的英雄形象。但同时他也看尽了战争的悲惨及其负面状况，在他的画中可以看到浪漫主义的影子。虽然格罗斯是新古典主义的直系弟子，但他也倾慕鲁本斯的才华。他擅长使用炽烈的色彩，在塑造人物造型上具有色彩派的浪漫主义倾向。

然而格罗斯在艺术方面的偏好也把他逼入了绝境。他倾向于浪漫主义，但在大卫逃亡后作为工作室的继承人又不得不挑起继承新古典主义的重任，加上他对自身才能将会枯竭的不安，最终格罗斯跳入塞纳河自杀，享年64岁。

与格罗斯同时代的弟子中还有一位叫安·路易·吉罗代·特里奥松（1767年—1824年）的画家。他的作品充满了幻想性，具有高度的故事性，和格罗斯一样具有浪漫主义倾向。虽然他在风格（技法）上属于新古典主义，但高度的官能性和故事性却表现出浪漫主义气质。

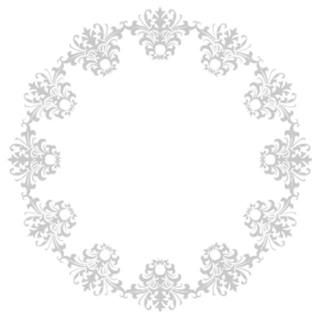
安格尔的弟子泰奥多尔·夏塞里奥（1819年—1856年）也是选择折中路线的一位画家。他对浪漫主义的倾慕，导致在和不承认浪漫主义的安格尔的师徒关系上画上了休止符。夏塞里奥试着把安格尔的线性素描与德拉克洛瓦的色彩表现融为一体，在历史画上开创出了新风向。

还有保尔·德拉罗什（1797年—1856年），他保持着学院派（新古典主义）的画风，但在绘画主题方面比起格调高雅的古代史却更偏向于选择（面向资产阶级的）英国和法国中世纪的历史故事，他的作品画风感伤，更富有历史趣味，在以此为偏好的资产阶级中很受欢迎。他的作品富含戏剧性，让人有一种在台下观赏舞台剧的感觉，从中也可看出他走的是新古典主义和诉诸个人感觉的浪漫主义之间的折中路线。

人民的革命和王权的复辟给法国社会带来了混乱，法国美术界也在新古典主义和浪漫主义的对立中摇摆不定。



保尔·德拉罗什的代表作《简·格雷的处刑》（1833年）。16世纪中叶，年仅15岁的简·格雷被推为英国第一代女王，（在位仅9天）之后被处以死刑。这幅画表现的就是处刑情景



第四部

近代社会是如何改变文化的？

工业革命与近代美术的发展



描绘“差距”和“现实”的决定

写实主义



如实描绘“现实”的库尔贝带来的革新性

让我们来整理一下拿破仑登上历史舞台之后法国复杂的变动。

法国大革命之后绝对王权没落，拿破仑依靠军事力量成为皇帝并迎来了第一帝国时代。之后拿破仑倒台，1830年7月人们发动的七月革命又推翻了复辟的波旁王朝，奥尔良家族的路易·菲利浦（在位时间：1830年—1848年）上台确立君主立宪制。

不过路易·菲利浦的王权并没有维持太长时间，他在1848年发生的二月革命中被推翻，拿破仑的侄子路易·拿破仑·波拿巴（1808年—1873年）就任总统，法国迎来了第二共和国时代。

随后，波拿巴发动政变，在第二年通过国民投票当选为皇帝，自称拿破仑三世。自1852年起，这位拿破仑三世皇帝开始了他第二帝国时代的治国之路。

第二帝国时代，经济膨胀，拿破仑三世积极设立银行，推进公共建筑事业，完备电报等通信机关并扩大铁路网等，各个产业都得到了大力发展，加速了法国社会的资产阶级化和都市化。巴黎在19世纪前

半叶时人口仅有三四十万人，等到了19世纪后半叶人口已达100万。而到了第二帝国末期，巴黎已经发展成了有180万人口的大都市。

法国大革命以后复杂的法国社会

时间	发生事件
1789 年	法国大革命爆发
1792 年	在国民公会上宣布废除帝制，法国进入第一共和国时代
1793 年	路易十六和玛丽·安托瓦内特被处刑
1804 年	拿破仑即位，进入第一帝国时代
1814 年	拿破仑倒台，路易十八通过复辟王权即位
1830 年	法国七月革命爆发，路易·菲利浦确立君主立宪制
1848 年	二月革命爆发，路易·拿破仑·波拿巴带领法国进入第二共和国时代
1852 年	拿破仑三世即位，进入第二帝国时代

巴黎这个城市也朝着近代都市加快了改造的步伐。环绕城市的城墙被推倒，林荫树和人行道被修葺一新，美丽的巴黎在这个第二帝国时代渐显雏形。为了城市居民的娱乐生活，各种娱乐设施如雨后春笋般出现，人们的生活方式越来越现代化。

都市化壮大了新型中产阶级，当然在他们背后还存在着劳动者阶层，追求平等公正的社会主义运动正在这些劳动者中酝酿扩大。

此时在美术界，社会主义画家古斯塔夫·库尔贝（1819年—1877年）登场了。库尔贝支持二月革命后建立的第二共和国，是一位共和

主义者（共和制民主主义者），他对社会主义思想有着深刻的共鸣。

他曾经这样说：“我画不出天使，因为我从未看到过天使。”他在人物造型方面，是一位与古典主义、浪漫主义都拉开距离的写实主义推进者。

法国古典主义传统规范的定义是“理想化=良好的趣味，不是照搬无误画下所见事物”，也就是说不能画事物真实的样子，而得画“原本该有的样子”。但是，以写实主义为信条的库尔贝，不但背离法国古典主义，也与诉诸感受性的浪漫主义背道而驰。库尔贝把人们的现实日常生活画在了原本只有历史画才允许画的大画布上，与学院派渐行渐远。

在传统绘画中老百姓是绘画主题的禁忌，因为他们“不够美”，但是库尔贝在1850年沙龙中展出的《采石工人》和《奥尔南的葬礼》中，把穷苦人民中的劳动者、乡村神职人员、农民等画在了原本只有“高贵”的历史画才能使用的大画布上，由此掀起了一场舆论高潮。

而且，库尔贝还在他的作品《画室》中，把自己的朋友、熟人，以及社会上各个阶层的人以寓意的形式画在了专门画历史画的大画布（359cm×598cm）上。人们理所当然认为这是他对学院派奉为至高无上的寓意画的一种侮辱和离经叛道，难怪会遭到非议。

库尔贝所画的并非“历史”和“理想”，而是“现代”和“现实”。这位艺术家就是这样通过他的作品表达了他在政治、社会及艺术方面的主张，表现出了他的时代性。

库尔贝打下的近代绘画基础，就是把传统中“画未曾看到过的世界”的历史画，转变为“画下亲眼看到的世界”，让“主题变得更加近代化”。库尔贝这种把自己看到的世界如实描绘下来的态度，后来由印象派继承并开枝散叶。而库尔贝引发的这种毁誉参半的革新，确

定了现代美术=Pushing the boundaries（去除隔阂）这样一个方程式，直至今天。



古斯塔夫·库尔贝《采石工人》1849年（在第二次世界大战中被烧毁）

从马奈解读19世纪法国社会的黑暗面

把库尔贝视为竞争对手的爱德华·马奈（1832年—1883年），在库尔贝撬开的近代美术之门上又推了一把，被称为“近代绘画之父”。

马奈和库尔贝同样被视为美术界的问题儿童。他笔下的人物轮廓清晰，用笔大胆，他的单调的平涂色面与对鲜明色彩的使用，因过于“奇怪”而遭到激烈的批判。他的画明显是要从拉斐尔之后的立体绘画传统束缚中挣脱出来。也有人认为马奈笔下那种特有的造型，是受到了浮世绘的影响，因为他是一位日本美术品收藏家。

他在绘画上强调平面性，把近代绘画定义中的“画什么”，带入了“怎么画”这样一条新的造型探索之路上来。因为马奈重新定义了近代绘画的方向，所以被称为“近代绘画之父”。

马奈讨厌在绘画中加入训条、故事情节，甚至饱含情感的内容，他擅长用敏锐的目光捕捉、描绘“现代社会”的本质。例如，晚年时他在沙龙中展出的作品《铁路》中中产阶级母亲，比起女儿对书本和宠物小狗显示了更大的兴趣，而女儿的目光越过铁栅栏只是定定地注视着对面的蒸汽火车。



爱德华·马奈《铁路》1873年

在文艺复兴之后受到传统圣母圣子像的影响，一般亲子画像中总是充溢着满满的亲情，但在这幅作品中完全感受不到那种亲子之情。

马奈不再对画中人物做理想化处理，只是描绘现实世界，画中母女之间的那种冷淡正是马奈捕捉到的近代社会中凉薄人际关系的表现。

如此，马奈以现代社会为主题的作品性，以及强调的“绘画的平面性”和绘画的单纯化，把库尔贝撬开的近代绘画大门又向前推了一把。

1863年，拿破仑三世收集在沙龙中落选画家的作品，举办了一场“落选展”，其中就有马奈的作品《浴》（后改名为《草地上的午餐》）。这幅作品的构图以拉斐尔的原画为基础，创作雏形借用了马可安东尼奥·莱蒙蒂（1480年左右—1534年）的铜版画《巴利斯的审判》。在当时引用古典作品绝不稀罕也并不可耻，反而表现了画家所具备的深厚的古典素养，是值得肯定的地方。

画中着装男子和裸体女子的对比效果，是仿效了提香的《田园合奏》。正如原来的画名《浴》那般，这幅画再现了巴黎郊外塞纳河畔当时流行的一个戏水场景。马奈出于对以往那些大师的敬意，把名作改换成了现代场景。

然而这幅作品在落选展上遭到了拿破仑三世的贬低，也让观画者感到极度的愤怒。他们认为由于画家的不够审慎，画中人物的视线没有朝向画外，而过于真实的裸体形象也没有经过美化，显得过于激进。

画中女子脱在一边的衣物，很明显表明了她并非神话中的女神而是现实中的女性，而男子的衣服正是当时的流行式样。那是一个描绘裸体必须得有“理由和借口”的时代，比如“历史画”，然而这幅作品中所描绘的裸体形象太过真实和不自然，又缺乏缘由。

批评家和观画者谴责这幅作品“淫猥”“不道德”。按照传统，当时的人们认为绘画就是用来“读”的，而他们从这幅作品中读出了第二帝国时代黑暗的一面——“卖淫”的世界。

在第二帝国时代的巴黎，作为一个持续成长的现代都市，妓女也随之成倍增加。对于大部分的观画者，那个坐在着装入时男子身边的过于逼真的裸体女子，与其说是在塞纳河畔纯粹地戏水玩乐的妇人，不如说让人更多地联想到了社会黑暗角落中那些琳琅满目的娼妓馆和妓女。

与观画者的这种“深度解读”相反，马奈其实并不喜欢在自己作品中隐含故事情节与训诫，所以他很少与人交流自己的作品。但对他作品的“误解”和“深读”一直持续着。

因为这幅《浴》而引起的热议让马奈的名字世人皆知，而他的绘画主题和人物造型的革新性，又让他成了前卫画家的崇拜偶像。



爱德华·马奈《浴》（后改名为《草地上的午餐》1862年—1863年）

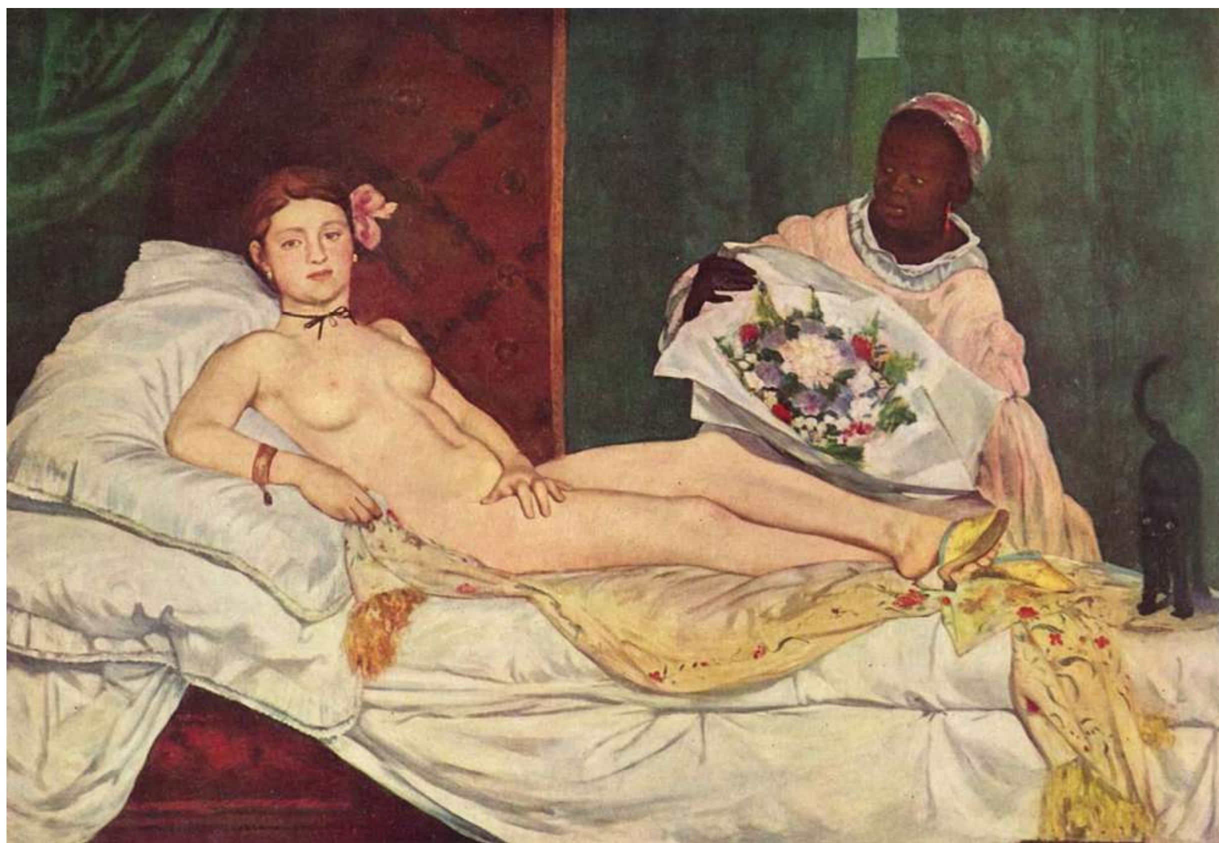
1865年马奈在沙龙中展出了另一幅作品，不料引起了比两年前的《浴》更大的轩然大波。这幅名为《奥林匹亚》的作品灵感源自提香的古典绘画《乌尔比诺的维纳斯》，马奈把西方绘画脉脉相传下来的裸体传统以现代风格重现了出来，是他的一幅得意之作。

不过，在这儿马奈画的并不是维纳斯而是妓女。这位“现代维纳斯”不但与传统相反没有被理想化，而且还堂堂正正地把视线投向画外的观画者。

对当时的人而言，显而易见这名裸体女性并不是维纳斯，而是当时巴黎随处可见的一个高级妓女，而奥林匹亚也正是当时妓女惯常使用的一个名字。背景中的黑人女佣（当时的法国黑人女佣=娼妓馆女

佣）手里拿着花束，让人联想到是奥林匹亚的客人送来的礼物。她脱下的鞋子代表了她在性方面的开放与奔放。在提香的画中维纳斯的脚下卧着一只代表柔顺之意的狗，而马奈在此取而代之画了一只猫，它竖起的尾巴代表了性器官。

人们觉得马奈把身处社会阴影中的妓女就这样不做任何美化处理画出来，侮辱了传统中理想美好的裸体绘画，甚至有人联想到当时充斥在社会上的色情照片。在那个时代，绘画必须是“高雅”的，而马奈却直指“现实”。



爱德华·马奈《奥林匹亚》1863年

依然有不少人对这幅作品做了深度解读，可马奈只是单纯地把传统的裸体绘画以现代风格重现出来，对观画者无意传达任何伦理方面的讯息，只是画下了当时巴黎社会的一个侧面。

马奈在这幅作品中使用了迄今为止未曾用过的平坦画法，而远近感的缺乏更强调了绘画的平面性。马奈从文艺复兴之后传统绘画的“真实世界的再现”中脱颖而出，他笔下的人物造型使他遭到了巨大非议。



爱德华·马奈《吹笛少年》1866年

和库尔贝一样，马奈未曾料想自己的画风和主张会引起如此大的争议，出身于保守上流阶级的他，原本只是希望自己的作品能在社会上获得成功和赞誉而已，不料引以为傲的杰作《奥林匹亚》会引起比两年前的《浴》更大的批判和嘲笑，这使他深感受伤。

马奈为了疗伤，离开巴黎启程去往马德里。

失意中的他首次访问了西班牙，在那里受到迭戈·委拉斯开兹作品的影响，翌年创作了《吹笛少年》，从画中那质朴而平面化的宽广背景中可看出委拉斯开兹的影子。

马奈在作品中通过色彩的对比表现了一种立体感，而另一方面，压抑的色调和平面的人物，加上清晰的轮廓，让人不禁联想到了浮世绘。这种强调平面绘图中的平面性、压缩的色彩数目与浮世绘风格非常接近。

在马奈去世的前一年，他完成了集大成的一幅作品——以“现代生活”为主题的《女神游乐场的酒吧》。画中女子呆呆地站在那里脸

上面无表情，仿佛与四周放置着的没有感情的酒水和水果无异，本身也像一个待售的物品一般。

游乐场是一个时髦的社交场，众多妓女聚集在那里，像她那样在酒吧上班的女子有时也会卖身。因为都市化和资本主义经济发展对人们在物欲上的刺激，导致劳动者出身的女性会去干一些“晚上的生意”或者“黑暗中的生意”。马奈如实画下了当时的这种社会现状。

马奈不但画下了近代社会中具有风俗意义的一面，也展现了人们的孤独与堕落，以及近代社会中人轻易就可被商品化的黑暗的一面和人生的片段。而现实就是在娱乐和享乐的旋涡中，巴黎阴影中的妓女数量成倍增加。马奈这位土生土长的巴黎男儿精准地捕捉到了近代社会繁华的精髓部分，把如梦浮世的瞬间永远地定格了下来。



爱德华·马奈《女神游乐场的酒吧》1882年



工业革命与文化后进国英国的反击

英国美术



为何“英国”在美术方面给人的印象如此淡薄？

让我们把话题转到英国。1707年，英格兰和苏格兰在同一君主统治下实行合并，大不列颠联合王国（英国）成立。英国在农业改革和殖民地政策上获得成功，毛织品产业转向棉布产业，并依靠三角贸易获得了巨大利益，这些让英国自此走向繁荣。

1694年创建的英格兰银行发动了财政革命，确保国家财产来源的国债制度和伴随产业发展确立的企业融资等金融制度保证了国家财政的安定。安定的财政和强劲的经济实力使英国成为欧洲首屈一指的强国。

在乔治三世时代英国发生了工业革命，使英国经济得到了进一步发展。英国从18世纪起步，进入它的光辉时代，等进入19世纪后半叶，伦敦奠定了世界金融中心的基盘。

本书所指的英国是指1707年大不列颠及北爱尔兰联合王国成立之后的英国，在联合王国成立之前，英格兰和苏格兰是两个不同的国家。

回顾西方美术，英国美术常给人以平淡无奇之感，其背景原因有两个。

其一，因为英国国教教会的成立。1534年亨利八世（在位时间：1509年—1547年）颁布了《国王至上法》，英国从罗马教会（天主教）中独立出来，并建立了国家元首兼任教会最高领袖的英国国教教会。

尽管亨利八世本人脱离了罗马教，与教皇断绝了关系，但他终身依然信仰天主教。英国国教教会成立后的余波刺激了英国国内的新教运动。

他的女儿伊丽莎白一世（在位时间：1558年—1603年）在1559年又颁布了一次《国王至上法》，着手改革英国国教教会。她选择这样一条折中之路：试着融合天主教与新教，礼拜仪式方面沿用天主教，但教义方面选用新教，教会的掌权者非罗马教皇而是国家元首。所以英国国教教会在分类上还是属于新教。

然而，宗教改革也激化了英格兰的圣像破坏运动，不但新的宗教美术创作被禁，而且以往的作品（尤其是与圣像崇拜有直接关联的）也被破坏殆尽。大部分的英国美术作品消失了。

其二，一直到18世纪在英国都没有出现可以和大陆艺术家相提并论的“本国艺术家”。

与意大利和法国相比，英国在漫长岁月中一直属于文化后进国。实际上“文艺复兴”传入大不列颠岛时已经比意大利足足晚了两个世纪，比劲敌法国晚了一个世纪。1768年在伦敦创立的王室美术学院，比法国的王室绘画雕刻学院晚了120年，其本身仿效的就是法国学院。

而宫廷画家也多是“出来赚钱的外国人”，英国在传统文化及艺术方面一直从大陆“进口”，英国文化的形成是18世纪联合王国（英国）建立之后的事。18世纪后，终于开始由英国画家引领本国美术潮流。

英国不再只是引入大陆文化，而是创造出了属于自己的独特风格。这种崭新风格，不论是在庭院还是绘画方面，之后对其他国家的艺术及文化都产生了影响。

当然，也并不是说在此之前完全就不存在英国美术这样东西，只是无法和意大利的文艺复兴、巴洛克，还有法国古典主义等相提并论。真正配得上“大英帝国”这个称号的文化，是在18世纪出现的。

因为“肖像画”而熠熠生辉的英国美术

由英国独自发展出来的一个文化就是“肖像画”。1856年在伦敦创建了专业肖像画美术馆——“国家人像美术馆”，英国在美术史上也算促进过特殊肖像画文化发展起来的国家之一。

之所以肖像画文化可以在英国开枝散叶，是因为英国既是一个王公贵族国家，也是一个宫廷社会国家，在肖像画方面存在着大量的需求。

比如，众所周知童贞女王伊丽莎白一世为了把自己神格化，就充分利用了肖像画的力量。当时市面上出现了大量象征化的女王肖像，这些肖像画中运用了大量的象征物件，蕴含着她神格化的信息。

其中不少作品是出自佛兰德斯的画家之手。传统的佛兰德斯画家原本就擅长使用象征主义，为了免受新教对他们在信仰上的迫害，逃

亡伦敦。16世纪宗教改革的风暴和针对于此天主教展开的对抗，以各种形式对欧洲美术产生了重大影响。

不仅是伊丽莎白一世的肖像画，联合王国之前的大量肖像画，都是出自外国画家之手。18世纪前英格兰的王公贵族很喜爱欧洲大陆的绘画，他们倾向于让英国国内的外国画家来给他们画肖像画。





伊丽莎白一世的肖像画（作者不明《彩虹肖像》1600年左右）

比如德国奥格斯堡出生的小汉斯·荷尔拜因（1497/1498年—1543年）就是为了求得一份体面的工作来到了这个“艺术不毛之地”，成了伦敦众多艺术家中的一位。他曾经当过亨利八世的宫廷画家，来到英国之后又为不少宫廷人士画过肖像，作为一名极其优秀的肖像画画家在美术史上名垂青史。

而另一位原本是历史画画家的安东尼·凡·戴克（1599年—1641年），作为鲁本斯麾下的得力助手也受到了高度评价，后来和荷尔拜因一起活跃于肖像画画坛。他是历代英国君主中最著名的美术爱好者查理一世（在位时间：1625年—1649年）的首席宫廷画家，在查理一世的庇护下创作了许多肖像画，给英国美术特有的肖像画风格的确立带来了深远的影响。

一般公认的英国美术界最初的绘画大师，是英国特殊绘画的创始者威廉·荷加斯（1697年—1764年）。随着肖像画的需求不断增大，荷加斯成为当时非常受欢迎的肖像画画家，他创作过比荷兰的集体肖像画尺寸稍小的有情节的人物画（conversation piece)。这幅集合了强烈风俗画要素的集体肖像画，截取了人们日常生活中的一部分，犹如现代名流杂志上的“别墅中的派对与炫宝”场面，是一幅为订购者炫耀自己府邸及庭院而创作的肖像画。这幅画的题材满足了经济迅速发展的18世纪英国上流阶层的喜好。

荷加斯作为版画画家也远近闻名，他在经济上很是成功。他把自己所画的讽刺画制成版画，由此收入大增，不必再仰仗顾客及庇护者的鼻息。他把英国特有的毒舌讽刺效果融入了画中。因为经济上的成功，荷加斯制定了保护著作权的《荷加斯法》，在生产版画时实行预约制，自己贩卖，以此来节省生产成本。



荷加斯所画的被称作“conversation piece”的集体肖像画（威廉·荷加斯《斯特罗德家族的人》1738年左右）

荷加斯版画的魅力在于他把训诫、道德意识与讽刺精神融合在一起，以类似电视剧或漫画的组画形式来发表。他把主人公的一生用系

列形式发行，展现了高度的故事性，就如后来诞生的英国近代小说那样，英国人这种特有的嗜好慢慢演变为具有高度故事情节的肖像画文化。

荷加斯确立了英国独特的绘画风格，而把古典主义确定为美术规范的是乔舒亚·雷诺兹（1723年—1792年）。把文艺复兴时期位于美术顶点的作品作为古典主义美术典范的雷诺兹，一心认定历史画才是绘画主题中的最高级别。可实际情况却与雷诺兹的这种绝对价值观相反，当时英国在历史画方面的需求极低，即使如他这般最高级别的历史画画家，人们也只是向他订购肖像画。

于是，雷诺兹创造了“雄伟风格（Grand Manner）”解决这个窘境。他在肖像画中，把模特画得犹如神话人物一般，并用各种象征符号来拟人化，也会引用古典绘画及雕刻中的构图或姿势，以“雄伟风格”提升绘画格调。

和雷诺兹一起引领英国肖像文化的是同为王家美术学院会员的托马斯·庚斯博罗（1727年—1788年）。他和雷诺兹一样从未去过意大利，雷诺兹的作品风格偏向于古典绘画，有一种厚重感，而庚斯博罗的作品风格优雅轻快，他是在没有被洛可可文化渗透过的18世纪英国罕见的一位具有“洛可可风格”的画家。庚斯博罗画中的人物总是穿戴优雅时尚，他的作品极富叙事性。当时庚斯博罗与雷诺兹这两位大师平分天下。



雷诺兹把模特画成神话人物模样的肖像画（乔舒亚·雷诺兹《莎拉·班伯利夫人为优美三女神献祭品》1763年—1765年）



庚斯博罗在这幅肖像画中把身着时尚服饰的模特画得无比高贵优雅（托马斯·庚斯博罗《格雷厄姆夫人》1775年—1777年）

虽然二人画风完全不同，却都继承了凡·戴克的肖像画风格——画中形象典雅高贵，而非传统的拘谨造型，仿佛模特随意摆放的一个姿势正好被画家捕捉到一样。传统的英国上流阶级都不喜“太过炫耀”，偏向于走优雅路线，这种文化风格后来被美国白人精英阶层的WASP（白人盎格鲁-撒克逊新教徒，White Anglo-Saxon Protestant）继承。

以英国式庭院为灵感源泉的克劳德·洛兰

多年以来英国在文化方面一直是后进国，也是一个新兴之国，传统的美术及文化之前都由大陆传入。后来他们渐渐意识到有必要去具有优雅文化的法国，以及拥有历史遗产、作为美术发祥地的意大利学习游历一番。于是从17世纪后半叶起，英国贵族子弟间开始盛行名为“大旅行”的修学活动，他们一路上还带着家庭教师，是一场历经数年、极尽奢侈的修学旅行。

按照习惯，当时的英国人对肖像画以外的绘画偏向于从大陆购入，所以在这场大陆旅行中，他们购回了大量艺术品。当然，他们也让艺术发源地的意大利本地画家给自己画肖像，比如很受英国人欢迎的卡纳莱托，在之前的威尼斯派中业已提过。

其中人气最高的要数出生于洛林，活跃于罗马的古典风景画画家克劳德·洛兰（1600年左右—1682年）了。据说在19世纪初他作品的半数以上都在英国，可见人气之盛。

克劳德的作品超越了最低层次的风景画的界限，他把历史画的主题与一般风景融合在一起提升了自己作品的格调，人们把他的作品称为“理想风景画”。克劳德所画的风景并非普通景色，而是在古典文学世界中神与人类共处的黄金时代的理想之乡阿卡迪亚。为了展现阿卡迪亚，克劳德在风景中加入了古代建筑和废墟等文明的足迹。

在克劳德生前，其作品的赝品就不少，人气之旺可见一斑，罗马教皇、红衣主教，甚至以西班牙的腓力四世为首的欧洲上流阶层都为他的作品倾倒。所以不但是法国，他也是欧洲风景画的古典画家之典范。

在英国，克劳德的影响不仅限于风景画，他为英国独特的庭院风格也做出了贡献。

对于传统的英国贵族，生活中心就是他们领地中的府邸庭园，而那时他们广阔的庭园式样一般为意大利式或法国式。

然而进入18世纪，随着英国国力的增长，英国人在文化和艺术上已经不满足于只是模仿他国，他们希望能拥有独特的庭院风格，于是具有英国独特风格的英国式庭院（English Garden）应运而生。

英国人把英国式庭院称为“风景式庭院”或是“picture庭院”，这里的“picture”就是“犹如画般”的意思，而这里的“画”一般指的就是克劳德·洛兰的作品。也就是说，克劳德所画的理想之乡以真正庭园的形式重现在贵族的府邸中。就如克劳德笔下的花园广袤无垠一般，英国人也以看不见分界线的方式来设计、改造庭园。



克劳德所画的“理想风景画”，左侧可见古代建筑（克劳德·洛兰《席维亚森林中射鹿的阿思卡纽斯》1682年）



斯托黑德花园至今保留着英国式庭院那份优雅©Lechona

这种“英国式庭院”，后来出现在凡尔赛的小特里亚农宫里，还有遥远的俄罗斯的叶卡捷琳娜大帝二世（在位时间：1762年—1796年）夏天的行宫中。在欧洲各地都出现了英国式庭院的身影。

通过工业革命获得更大发展的英国国力与文化

19世纪的英国伴随着工业革命的发展，工业化和城市化都达到了顶峰，即维多利亚时代。19世纪的伦敦成为欧洲最大的城市，苏富比拍卖行（1744年）和克里斯蒂拍卖行（1766年）的建立象征着英国开始成为国际美术市场的中心地。

英国通过工业革命经济大幅度增长，与当时处于高速成长期的日本一样，在英国，以中产阶级为中心的文化渐渐抬头。

19世纪的英国，在工业化、城市化和市民社会化这三个要素都具备之后，“风景画”随之发展了起来。国力的强化与爱国心的增长是正比例的，原本英国田园风景在人们眼中并不属于美丽的范畴，但随着城市人口的增加，引发的乡愁让那里成了理想之乡，他们开始觉得英国的田园风景犹如画般美好。

而这种美的意识又成了表现个人感受的浪漫主义的基础。英国浪漫主义代表画家约翰·康斯太勃尔（1776年—1837年）以故乡萨福克郡为中心，描绘从未受到过人们赞美的田园风景，他利用光和空气的效果，在画中表现出高度的抒情性。他的作品在当时是具有革新精神的，1824年在巴黎的沙龙展出时获得高度赞誉，给那些继承了克劳德·洛兰的传统绘画风格，被“理想风景画”束缚住的法国画家带来了巨大冲击。

康斯太勃尔的劲敌是英国的代表画家约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（1775年—1851年）。透纳的作品因受到他所尊敬的克劳德的影响，有一部分是理想风景画，也有英国特有的富含故事情节的作品，以及起源于英国让人从畏惧中发现“崇高（sublime）”之美的作品，所以他的风景画类型可谓是五花八门、丰富多样。王家美术学院给予透纳的评价高于康斯太勃尔，那是因为透纳的作品中以历史和文学为主题的居多。透纳不仅描绘自然风景，还画下了在那里生活着的人们的故事。

强调感受性的浪漫主义无论在文学和美术方面如何得势，那时仍是一个以“读画”为主流，而非“把感受诉诸绘画”的时代，所以王家美术学院会对透纳的具有高度主题性的作品给予更高评价。

1848年，受到15世纪前初期文艺复兴原始派（primitive）画家影响的艺术家协会成立了“前拉斐尔画派兄弟会”，他们致力于推翻以文艺复兴鼎盛期的大师拉斐尔为典范的保守美术界。

他们与美术学院坚守的古典主义背道而驰。随着工业革命的发展，19世纪中产阶级的势力逐渐增大，于是发生了与新时代相呼应的追求美的前卫艺术运动。他们对历史主义统治下的古典主义艺术嗤之以鼻，也对那种通俗的、具有强烈感伤情怀的中产阶级风格持否定态度，只是单纯地追求一种能在视觉上带来愉悦的审美效果。

发动这场运动的艺术家拒绝工业革命中大量生产的廉价商品，拥护威廉·莫里斯（1834年—1896年）提倡的把生活和艺术合二为一的手工艺作业，他们成为美术工艺运动的原点。

其结果就是在文艺复兴鼎盛期之后，原本由匠人制作的手工艺品地位低于欧洲艺术家创造的艺术品，而通过这个运动，手工艺品的地位得到了大大的提升。世纪末的这场装饰艺术运动，从英国扩展到了欧洲各国，而日本也受其波及发生了“民艺运动”。



前拉斐尔画派在前卫艺术运动中创作的作品（约翰·埃弗里特·米莱斯《奥菲丽亚》1851年—1852年）



在工业革命时代中“乡村”风景流行起来的缘由

巴比松派



由近代化产生的“田园风景”的需求

从18世纪后半叶开始的英国工业革命，对美术史产生了重大影响。在从蒸汽火车及煤炭开始的工业革命中，诞生了工厂制造的机械工业，发展了资本主义经济。进入19世纪，随着资本主义经济发展，城市中的中产阶级渐渐庞大起来。就在这样的时代背景下，又一种新型美术诞生了。

在发展起来的近代市民社会中，中产阶级成为最新的绘画购买阶层，他们的购买倾向是，比起古典的“高贵”更偏向于具有“现实性”的绘画，比起学院派的理想美，更欣赏富有“个性”的，比起理性更“重视”感性。这种倾向刺激了浪漫主义的发展。

他们没有王公贵族那样宏伟的宫殿和府邸，也不曾通过修习古典教养和传统而具备一定的审美眼光和美术方面的素养。因此，比起大画布上的历史画，他们更喜欢尺寸偏小，让人容易产生亲切感的风俗画、风景画、静物画。

这些和早在17世纪就确立的荷兰近代市民社会当时流行的类型完全一致。即使是比荷兰足足晚了两个世纪才建立起市民社会的法国，在艺术方面相较于高贵、伟大的艺术品，法国人也更追求“易懂”（即容易让人有亲近感）的作品。

如同17世纪的荷兰人喜欢购买以身边景色为主题的风景画一样，19世纪法国的中产阶级也开始追求熟悉的现实风景画。随着人口从农村流入城市，巴黎等城市人口增加，而对这些在宽松经济下诞生的“都市人”，现实的田园风景成了他们心中真正美景的原点，因为从那里他们可感受到乡愁和平静。工业革命之后，在西方不喜爱田园风景的，只有真正生活在农村了解农业严酷的农民了。

就在这个城市化的时代中，巴比松派登场了。19世纪30年代后，一群画家来到了巴黎东南方约60公里的枫丹白露森林附近的巴比松村和夏伊村，他们如实主观地描绘真实而平凡的风景，被称作巴比松派。

巴比松派的代表画家是西奥多·卢梭（1812年—1867年），他是法国纯粹“风景画”的创始人。1849年当他搬入巴比松村后，并非按照传统习惯在工作室中进行创作活动，而是第一位来到室外以写生为基础进行风景画创作的新型画家。

而卡米耶·柯罗（1796年—1875年）专门画面向沙龙、沿袭古典主义的历史风景画。从19世纪后半叶起，那种犹如雾霭弥漫，充满诗意和富于抒情性的风景画特别受欢迎。



卡米耶·柯罗《蒙特枫丹的回忆》1864年

以《拾穗者》而闻名于世的让·弗朗索瓦·米勒（1814年—1875年），出生于法国诺曼底的一户农家，他也是移居巴比松村画家中的一人。比起纯粹的风景画，他更喜欢画与大地共同努力生存着的农民形象。

米勒从小目睹农民辛苦劳作，过着艰辛坚韧的生活，所以他笔下的农民形象并非城市中产阶级喜欢的那种牧歌式的、被理想化后的样子，他把穷苦、令人尊敬的农民形象如实并崇高地再现到了作品中。



让·弗朗索瓦·米勒《拾穗者》1857年

然而就有人不喜欢米勒笔下的这些农民形象。19世纪中期的法国，人们渐渐认识到了巴黎和外地、城市和乡村，还有资产阶级和劳动者/农民阶层之间的差距。当时在法国，有人认为不该把贫穷的农民作为高贵的绘画主题，还有人觉得描绘农田是对绘画应有尊严的一种亵渎，是一种不雅、粗鄙的行为，当时这样的价值观遍布法国各处。

虽然米勒本身并没有在画中隐含任何政治观点，但仍有一部分法国人保持着“读画”这种传统保守的习惯。他们认为米勒在画中强调了社会主义及具有革新性的共和主义的观点，误解了米勒并深深厌恶他。

就是因为这个原因，事实上在很多年里比起本土法国，米勒在美国及日本等国所获得的评价更高。米勒的作品展现了基督教精神中的“祈祷和劳动”，把穷苦农民“英雄化”，在拥有众多新教徒的美国，如居住着大量清教徒的波士顿，还有以波士顿为中心的新英格兰等地区，很受欢迎，所获得的评价远远高于法国。

尤其米勒的《晚钟》，在画中他描绘了贫穷勤勉并具有高度道德感的农民形象，这触动了虔诚的美国人的心弦，好评如潮，大量的复制品被制作出来挂在了美国人的家中。而日本也是一个以俭朴为上的国家，因为大部分人的根都在农村，所以米勒的作品在日本也很受欢迎。

米勒在《晚钟》中画了一对贫穷的夫妻在收获的一堆土豆前做着祈祷。与今天不同，在当时的法国，土豆作为食物的地位是极其低下的，所以不难想象这对被“绘画必须高雅”这个咒语束缚着的法国人而言是一件多么让人反感之事。

但在文化和美术传统与法国不同的新兴之国美国，完全不存在这种偏见，他们反而更积极肯定地接受了这幅画。就像后来对于印象派一样，美国的富人阶层比保守的法国富人阶层对于新鲜事物更加宽容。米勒在本国法国真正声名鹊起，要比美国晚了好多年，是他晚年时候的事了。



让·弗朗索瓦·米勒《晚钟》1857年—1859年

巴比松派给后来登场的印象派带来了极大影响。在法国美术界，巴比松派作为新型画家成了后来印象派初期的范本，所以在印象派确立属于自己风格之前的那些作品，无论是在色调上还是在笔法上都和巴比松派非常相像，可以说印象派是在巴比松派的革新与活动的影响下诞生的。

掌控沙龙的“学院派”

随着社会的资产阶级化，在19世纪的法国美术界，浪漫主义及巴比松派等新型风格日渐壮大并慢慢被人们接受。

但另一方面，以新古典主义为准则的学院美术派，非但没有丧失其威信，反而依然拥有强大的势力。因为古典主义传统在法国根深蒂固，在大部分的法国富裕阶层中依然持有保守倾向。虽然中产阶级的队伍渐大，但其中大部分人对自己的审美眼光缺乏自信，在鉴定美术品方面依然相信学院派的“名牌”效应，他们还不明白高雅的品位和审美情趣并非一朝一夕一蹴而就之事。

所以虽然中产阶级成了新的美术品购买阶层，但结果依然是增长了学院派的权威性。

学院美术派掌控下的“沙龙”，对这个时代的美术史产生了重大影响。在17世纪路易十四时代的法国，以王室绘画雕刻学院的成立为契机而举办的官方展览称之为“沙龙”。

在旧体制时代中，王公贵族会赞助艺术家，支持他们的事业与生活，但在市民社会中，除非是大资产家，否则一般的中产阶级是无法依样办到的。因此，与17世纪的荷兰画家一样，法国的艺术家也得抓住各类不固定的顾客。

当时那些年轻画家的境遇与如今大相径庭，办一个个人画展需要庞大的费用，而沙龙是唯一的展会，只有作品入选沙龙，才能作为艺术家生存下去，所以对他们来说沙龙是不可或缺的存在，如同过去“红白歌会”[注]对于日本的演唱歌手一样。作品一旦入选沙龙就会名利双收，获得官方或个人的订单。当时的沙龙入场人数达到几十万，而且报纸、杂志也会对沙龙进行大肆宣传，是非常隆重的活动。

然而，在美术学院掌控下的沙龙，基本都以新古典主义为典范。从革命后的1791年开始，沙龙解除了学院会员及准会员，实行公开招

募，不过即使如此，大部分审查人员还是学院派会员，所以审查基准依然遵循新古典主义（学院派）的准则，沙龙的保守性没有得到丝毫改变。

而这种保守性最终成为美术在近代化发展途中的一副脚镣，由此产生的最大影响就是诞生了美之逆子——“印象派”。

---

1. 红白歌会是日本放送协会（NHK）每年12月31日晚上直播的一档音乐特别节目，代表日本最高水准的歌唱晚会。参赛者都是从当年日本歌坛中选拔出来的最有实力、人气旺、人品好并受到广大歌迷喜爱的歌手。按照性别将歌手分为两队，节目采用由红白两队歌手展开歌唱比赛的形式进行。女歌手为红队，男歌手为白队。红白歌会屡屡在日本创收视奇迹，被誉为“日本人的春晚”。——译者注



为何印象派无法被人接受？
印象派



从“画什么”进入“如何画”的时代

法国第二帝国时代的库尔贝大显身手，就此揭开了近代绘画的序幕，也正是从此时起印象派画家开始了他们的创作活动。

如今在人们的眼中，印象派犹如法国绘画的代表一样，可在19世纪后半叶它就是一个异端分子，完全与美术界主流无缘。这个过分前卫的革新性的存在，犹如“美之逆子”。

他们不是描绘绘画对象所固有的颜色，而是去捕捉那些受到光线和空气影响后产生变化的色彩；他们不是忠实于所绘对象，而是忠实于自己的视觉印象。也就是说，他们画下的并不是看到的那个事物，而是自己感受到的东西。对于永远在变化着的大自然，他们记录下通过自己的视觉捕捉到的那个瞬间，并在画布上表达出自己的主观感受。

印象派的画家为了表现大自然闪亮的瞬间，不把颜料混合，而是用“色彩分割法”来作画。所谓的色彩分割法，就是“用细小的笔触画下两个并排的颜色，即使它们中间相隔间距，我们看到的也是混合色”——利用这种人类视觉上的混合特点，或者说是由视网膜混合而

造成的现象，即把本该混合的颜料不做调和，而是一块一块涂在画布上的一种作画技巧。

使用色彩分割法，不但不会失去自然中那种原有的明亮色彩，而且还能表现出自然中那种微妙细腻的光和色彩的更迭变幻。印象派作品展现明亮度是别的作品无法比拟的，他们的作画笔法也非常引人注目。

印象派的色彩分割法奠定并加强了马奈所定义的近代绘画，把“画什么”转变为“如何画”，由此近代绘画闯入一个新时代。

有一点是我们不能忽视的，马奈及印象派所画的均是近代化后的巴黎及周边的中产阶级的世界，这些画家中的大部分也都出身于中产阶级。但法国传统意义上的这种中产阶级，与战后日本那些大众化的暴发户截然不同。他们是那种如今在日本即将灭绝，在统治阶层中屈指可数的具有古风气质、低调优雅的中产阶级。

相较于1648年创立的“贵族式”美术学院，“中产阶级”是印象派的一大特点。这一点使印象派具有了“现代”性。



印象派画家莫奈所画的《蛙塘》（1869年）。这幅画使用的就是作为印象派代名词的“色彩分割法”

以马奈为中心聚集起来的印象派画家

马奈对印象派画家的影响是深远的。不但他作品中的人物造型和近代性的绘画主题对那些画家的画风产生了影响，出身于资产阶级的马奈在经济上也一直给予他们大力支持。

印象派画家以马奈为中心构建起了人际关系网。马奈和比他小两岁的印象派画家埃德加·德加（1834年—1917年）都是土生土长的巴黎人，出身相似，两人之间的友谊一直维系到马奈去世。原本立志于

成为历史画画家的德加就是在听取了马奈的建议之后改变了走向，成了一名描绘现代生活的画家。

19世纪60年代刮起了一阵日本美术风潮，受到马奈影响的德加也开始收集浮世绘。在传统西方美术中，浮世绘的表现手法被视为一种禁忌，然而在以德加为首的前卫画家眼中，浮世绘却是无比新颖的一种美术。

德加也是印象派中在造型上受到浮世绘影响最大的一位画家。他的左右非对称构图、极端的放大特写、非几何学的远近法，还有主题人物被画面边缘所切断等手法都是受到浮世绘影响的表现。而且他还积极选用世俗味浓厚的人物作为绘画主题，以及快照式的构图，这些都是浮世绘的代表特点。

克劳德·莫奈（1840年—1926年）在浮世绘的收集方面也是远近闻名。从他19世纪90年发表的《草垛》到后来的《白杨树》《鲁昂大教堂》等一系列作品，都可看出他受到了葛饰北斋[注]的《富岳三十六景》系列作品的影响。葛饰北斋在这个系列作品中从各地以各个角度画下了观察到的富士山的四季景观。莫奈受到浮世绘的影响表现在作品左右不对称、纵向构图，以及不描画全体对象而省略一部分这些地方。

其实当初马奈曾误以为莫奈是因没有名气故意模仿自己的名字而非常生气，但后来与莫奈真正相识之后，在各个方面他都很照顾这个比自己小8岁的后辈。当然，莫奈在与马奈熟悉之后，也更加从心底里尊敬这位前辈。

不久之后，莫奈和他的朋友皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿、阿尔弗莱德·西斯莱（1839年—1899年），以及在普法战争中战死沙场的弗雷德里克·巴齐尔（1841年—1870年）开始常常出入蒙马特尔地区的巴丁诺勒大街11号（现在的克利希大街9号）上的盖尔波瓦咖啡馆。那

些具有进步思想的艺术家和文学家在马奈的周围聚集起来，整日整夜在那儿进行着热烈的讨论。

马奈在1868年与印象派女画家贝尔特·莫里索（1841年—1895年）相识。美丽的莫里索与马奈一样都有一个身居高位的父亲，二人也都出生于上层资产阶级家庭，后来她成了马奈作品中的模特，两个家庭也渐渐有社交来往，最后马奈的弟弟娶了莫里索。

就这样通过马奈，印象派画家的人际关系网渐渐形成。虽然很多时候人们都把马奈当作印象派画家中的一员，但其实他并没有参加过印象派的任何画展，不但如此，他一直拒绝在印象派画展中展出自己的作品。虽说马奈和印象派画家之间的亲密关系给人一种错觉，让人以为他是其中一员，可其实马奈对于印象派只是一个“指导者”的存在。



与马奈交情颇深的著名印象派画家雷诺阿的代表作品《红磨坊街的露天舞会》（1876年）

印象派的初露头角——“集体画展”

这些以马奈为中心聚集起来的印象派画家，他们前卫的表现手法在当时的法国美术界一直没有被人们接受。

毫无疑问当时的画派主流依然属于学院派。与学院派画家的作品相比，很明显印象派的作品笔锋粗糙，给人一种作品尚未完成之感。比如作为印象派技法而家喻户晓的色彩分割法，以学院派的标准来看，在作品中存在画笔的痕迹本身就是作品未完成的一个标志。

不过1873年英国低迷的经济状况反而让印象派名扬四海。经济上的不景气当然也波及了这些印象派画家，不过其结果反而给他们的命运及美术史带来了翻天覆地的变化。

经济危机加上保守派的沙龙那边一直对他们冷若冰霜拒之门外，于是印象派画家只能另辟曲径，着手举办“集体画展”，展出并贩卖手中的作品。

在第一场集体展中，就有“后印象派”大师保罗·塞尚（1839年—1906年）的作品。而把莫奈领入画坛的恩人欧仁·布丹（1824年—1898年），虽然自己的作品在沙龙中不断出展，但也一口答应莫奈的请求，参加了这次集体画展。

不过马奈却断然拒绝参展，继续应征沙龙。他的画在上一年的沙龙中得奖，已渐渐开始被世人接受，所以此时的马奈对这种反体制活动没有丝毫兴趣。对他而言只有获得代表名誉的沙龙的肯定，才是走上荣耀之路的唯一途径。而贝尔特·莫里索虽然之前一直对马奈极为

尊敬，但这一次对他的反对却嗤之以鼻，前者意志坚定地参加了这次集体展会。

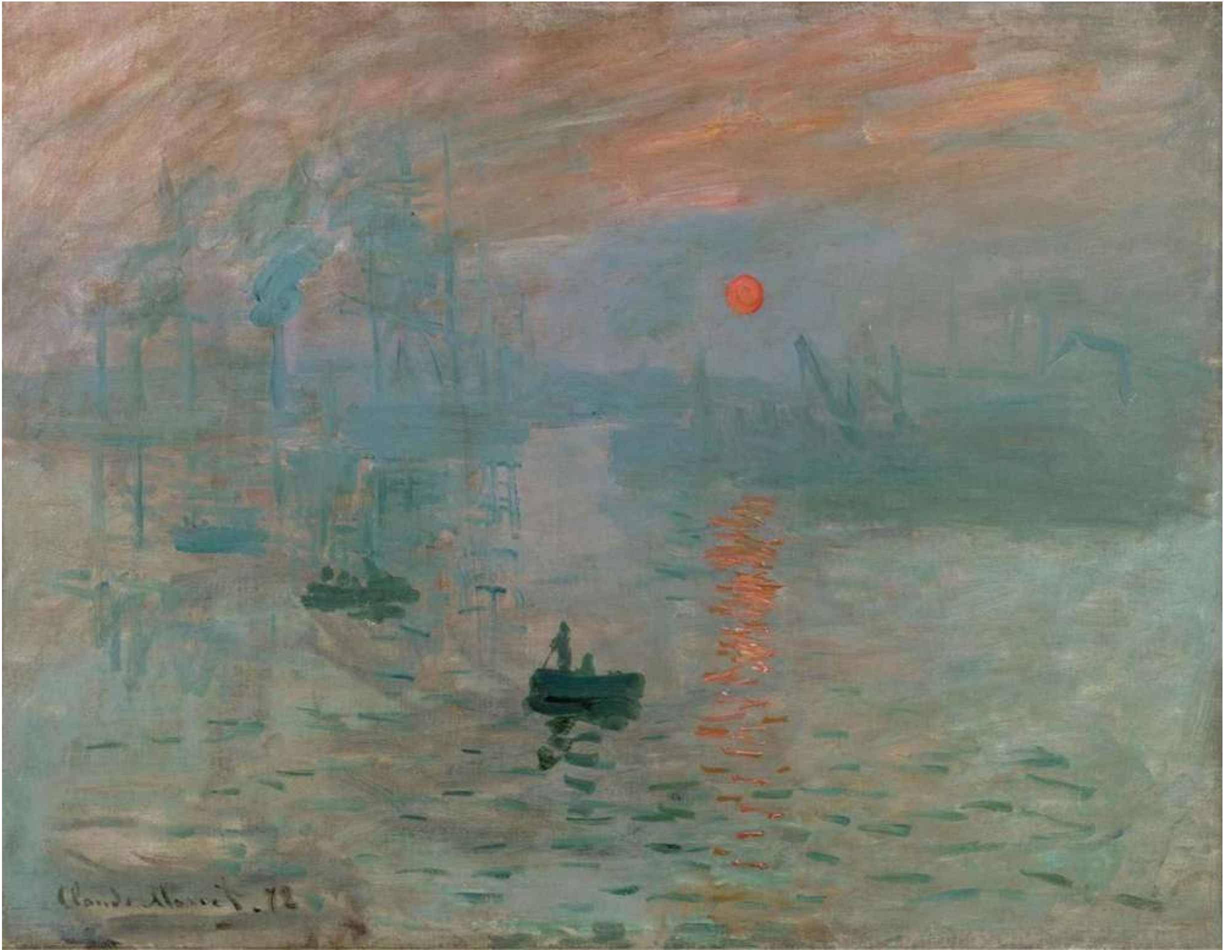
1874年1月17日由30位成员构成的“画家、雕刻家、版画家等美术家合资公司”正式发表规约，同年4月15日到5月15日的一个月间，他们在巴黎的卡普辛大街上举办了第一场印象派集体画展。而那一年的沙龙是从5月1日开始持续一个半月，由此可见他们对沙龙的开展日还是很在意的。

印象派画家们信心满满地举办了这次集体画展，然而得到的反响却无比残酷。对他们感兴趣并大肆宣扬的只有讽刺杂志*Le charivari*上的毒舌美术批评家，以及同为风景画画家的路易·勒罗瓦（1812年—1885年），他在“印象派画家们的展会”的报道中，对莫奈的《印象·日出》极尽挖苦之能事，对展会也批判性地常用到“印象”一词。

当时“印象”一词意为草图或底稿，包含着一种负面含义。而学院派所信奉的流畅的画风、具有均衡感的构图，以及在素描基础上的写实性等，在法国绘画中都是不可动摇的必要要素。

反而多亏了勒罗瓦的报道，“印象派”这个词传遍了大街小巷，而印象派画家们也开始以此自居。

之后，这个集体画展在12年里共举办了8次，随着每次展出，他们渐渐为世人所了解，印象派作品的购买者也逐渐增加。在法国中产阶级中，甚至有人盯上了这个新生有为的画派，把他们的作品当成投机对象。



克劳德·莫奈《印象·日出》1872年

不过到了19世纪80年代，印象派成员间的对立越来越明显，意见也越来越难统一。每一回的参展成员都有所变动，在1886年最后一次集体画展中，之后在美术史上被称作“新印象派”的新时代画家也加入了进来。集体画展不但在成员上，连内容上也发生了变化。

就这样印象派的集体画展变得越来越没有意义，最后一场集体画展在1886年完成了它的最终使命。

不可思议的是，也就在1886年，后来成为“后印象派”代表画家的文森特·凡·高来到了巴黎，他在印象派的影响下通过事物造型来表达情感，从此把印象主义领入了一个新领域。

在集体画展中出展的保罗·塞尚和保罗·高更（1848年—1903年）超越了印象派，以符合后印象派这个名称的绘画风格，也创造出了独特的画中造型。

美国人给印象派点燃了人气之火

之后保罗·丢朗·吕厄（1831年—1922年）一直努力致力于印象派绘画的普及活动，他在纽约举办了第一个印象派画展，好评如潮。以此为契机，19世纪90年代印象派在美国人气高涨。

美国人与欧洲人不同，对于古典主义没有什么先入为主的印象，对法国又一直抱着一种自卑心理，所以他们对从法国传入的这种新型美术非常欢迎。而且原本美国人接受新事物的度量就比法国的富裕阶层大得多，构成美国富人阶层的人与法国不同，大部分都是新教徒或犹太教教徒，所以他们更容易接受装饰性强、不常以《圣经》作为古典绘画主题的印象派。

19世纪90年代，莫奈在美国人中越来越受欢迎，自此出现了“印象派=莫奈”这样的概念，美国人对莫奈的着迷给他带来了巨大财富。不知从何时开始，莫奈在美国因成功而获得的金钱数目远远超过了母国法国，达到了天文数字。在美国，莫奈作品的价格飙升，成了美国印象派中最受欢迎的一位画家。

到了20世纪莫奈的名声从美国扩散到世界各地，而莫奈在母国法国也开始被尊为权威。他的作品以出乎他预料的价格被收购，莫奈成为印象派的领袖。这位被当作前卫之美的革命者，毫无疑义地登上了法国绘画的“古典”宝座。

排在莫奈之下人气也是居高不下的要数德加了，尤其在美国，他画的以芭蕾为主题的作品尤其受欢迎。当时大部分在文化上有自卑心

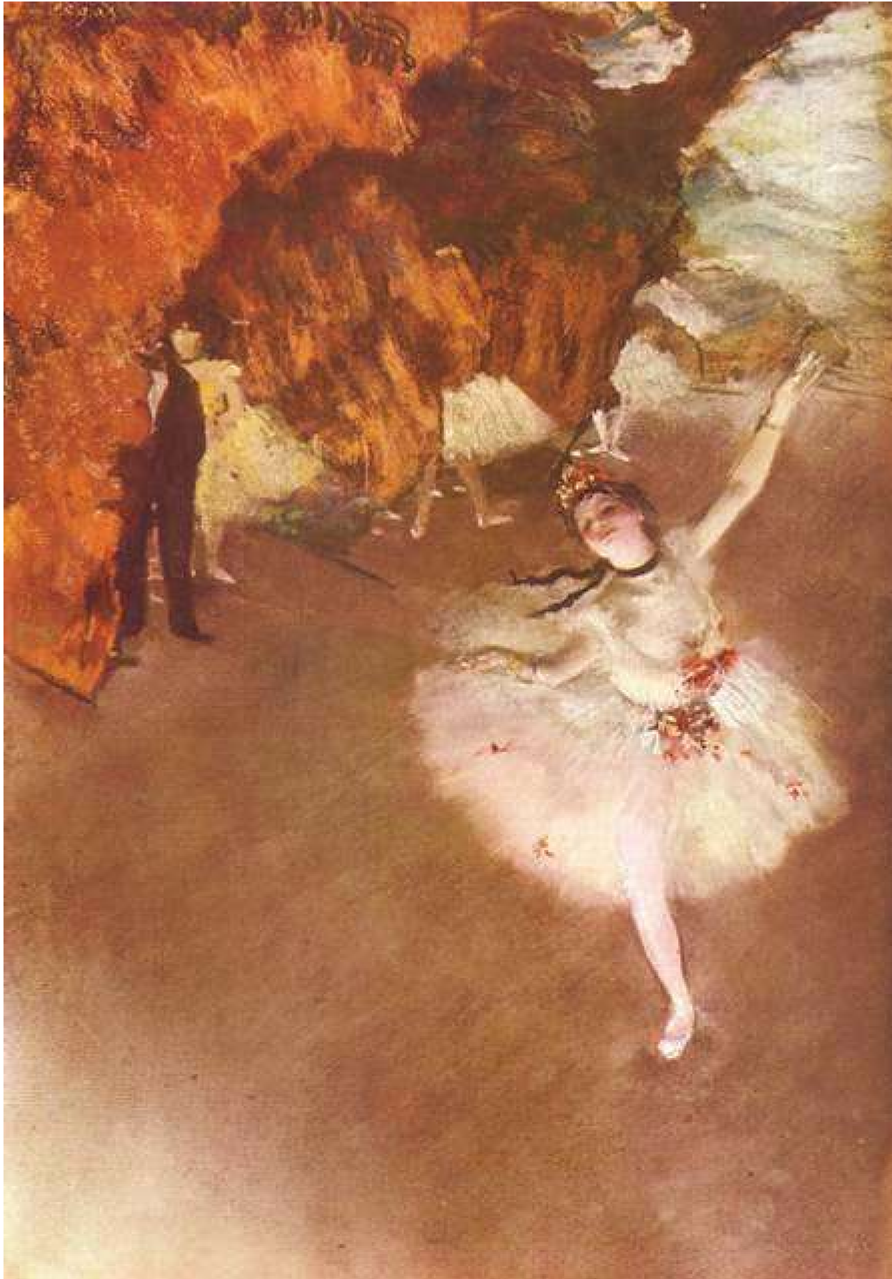
理的美国人都在家里挂着他的以芭蕾为主题的绘画，他们觉得这样就能显示出自己也是有一定文化内涵的人。

就如在第二帝国时代的法国，新型中产阶级在很长一段年月中都喜欢在自己家中挂库尔贝的狩猎图，把王公贵族的喜好当成自己的兴趣爱好一样。如今在美国也是同样的情形。

但与美国人想象的不同，其实德加笔下的芭蕾世界和那个高雅世界还是有差距的。第三共和国之后的法国芭蕾水平极其低下，这是那些一夜暴富的男人常从芭蕾舞女演员中挑选情人所导致的结果。跳得好不好是其次，长得是否漂亮才是首要的。男人们只是来看芭蕾舞女演员的，至于芭蕾舞水平如何根本无所谓。当然那些芭蕾舞女演员都出身贫寒，她们在舞台上第一次获得男人们的注视然后成为他们的情人。与美国人的想象截然相反，其实德加笔下的芭蕾舞界，与当时的娼妓世界毫无二致。

不仅限于印象派，从19世纪后半叶起，美国人和美国人的存在感，在美术市场上渐渐拥有压倒性的力量。若没有美国金钱的力量，就没有近代绘画（Modern Art）的发展。

随着近代绘画时代的到来，这一次美术市场及新型艺术运动以美国为中心发展了起来。



埃德加·德加《台上的芭蕾舞演员》1876年—1877年

---

1. 葛饰北斋（1760年—1849年），日本江户时代的浮世绘画家。——译者注



由美国金钱打开的“现代艺术”世界大门

现代艺术



由美国金钱支撑着的欧洲艺术和文化

美国在19世纪经济迅速发展，到了20世纪已成为世界第一大国。19世纪后半叶之后的欧洲，在文化、艺术、时尚，甚至葡萄酒方面都依靠美国的巨大财富在支撑着。所以，近现代的美术发展是与美国息息相关的。

美国人对欧洲美术市场的影响及牵引，得从印象派轰动世界的19世纪后半叶算起。

南北战争（1861年—1865年）结束后，美国迎来了它的繁荣期，出现了阿斯塔、范德比尔特、摩根、洛克菲勒等大财团，在经济上美国已完全领先于欧洲。19世纪后半叶美国国内渐渐稳定，美国人以他们庞大的财力开始到处收购美术品甚至是古董家具和古董美术工艺品。

美国人对纯粹的艺术和文化有着一种倾慕之情。大部分的美国人对欧洲尤其是法国文化抱有一种自卑心理，他们为法国文化的高度与优雅所深深折服并无比艳羡。

在绘画方面，如前所述，美国人对印象派作品非常着迷，他们误以为印象派继承了法国甚至欧洲的绘画传统，所以他们大肆收购其艺术根源的文艺复兴、巴洛克以及18世纪等时期的欧洲绘画，甚至19世纪印象派以外的法国绘画。

这些四处收集得来的绘画作品，以及愿意把财富用于未来的新教精神，再加上支撑这些行为的资本主义和爱国精神，这些要素综合在一起让美国在美术馆文化方面产生了日新月异的变化。另外，在美国捐赠或遗赠个人收藏品给美术馆可以抵销税金，这种制度在美国文化中根深蒂固。因此如今美国美术馆收藏品之丰富简直可以傲视整个欧洲。

当代美国有不少完全不逊色于欧洲的高水平美术馆。

建筑美国美术馆文化的就是美国的那些富豪。欧洲主要美术馆的展品都以王公贵族的收藏品为主，而美国建国以来因为纯粹是中产阶级社会，所以对美术馆创立贡献最大的还属之前所说的那些大财团中的富豪。

比如，谈及大都会美术馆就不得不提摩根家族、洛克菲勒家族、阿斯塔家族，以及“雷曼事件”中的雷曼家族。而华盛顿特区的国家美术馆，由银行家/财政部部长安德鲁·梅隆（1855年—1937年）倾力创建，他把自己的房产和收藏品都捐赠给了国家和人民。

而纽约的弗利尔家族和古根海姆家族，还有西海岸的盖蒂家族都以自己的家族名称给美术馆冠名，他们并非把自己的收藏品捐赠给既存的美术馆，而是以个人名义建造美术馆并对外开放。

尤其值得称赞的是，每家美术馆并不满足于“自家收藏”，还收集了许多在美术史上价值极高的名作。从美术体系的观点来看，那些都是具有艺术启蒙性的收藏品，的确令人赞叹。



华盛顿特区的国家美术馆

这与美国是一个学历社会有着很大的关系。美国不是贵族社会，没有爵位之说，人们更看重学历和学位，虽然与日本角度不同，却是另一种意义上的学历社会。在美国，人们倾向于教养主义和权威主义，大财团阶层的人士都是通过美术史学家或是具备专业知识的美术商的推荐，来充实自己的收藏品。

传统的美术品收藏可以提高个人（君主的话就是国家）的身份地位，这是社会公认的一种手段。不但收藏品的主题和内容很重要，制作者、订购者，以及作品过去的拥有者，这些关于美术作品本身的历史对于收藏者也是极其重要的信息。

美国人就是这样沿着专业指导的收集路线，在巨大的财富的支持下，继承并庇护了欧洲文化，拥有了一批可以与欧洲不相上下的收藏品，而且美术馆文化也从此扎根于这个国家。

由女性开拓的现代艺术世界

美国女性对艺术领域的发展所发挥的力量和所起的作用是不容忽视的，在这一点上欧洲不可同日而语。

19世纪后半叶，美国上流阶层的女性对美术显示出越来越浓厚的兴趣，在美术史讲座上，上流阶层的妇人总是衣冠云集。与男性主导的欧洲美术界不同，在美术方面美国的上流阶层女性渐渐掌握了主导权。虽然美国无疑也是一个男尊女卑的社会，但很明显与欧洲相比女性拥有更多发表意见和主张的权利。美国女性的独立和自由精神简直让当时的欧洲人瞠目结舌。美国的美术馆文化就这样通过美国上流阶层的妇人发展了起来。

比如在波士顿就有以女性名字而命名的美术馆——伊莎贝拉·斯图而特·加德纳（1840年—1924年）创建的伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳美术馆。

伊莎贝拉出生于美国一个富有家庭，她在少女时代曾留学巴黎，又在旅途中受到意大利文化的熏陶，回国后她嫁入波士顿名门加德纳家族。婚后在与丈夫的世界环游中，她对美术品越来越着迷。夫妇二人热衷于美术品收藏，伊莎贝拉收集的绘画从意大利文艺复兴到17世纪巴洛克、19世纪的法国绘画，甚至还有同时代美国画家詹姆斯·马可尼尔·惠斯勒（1834年—1903年）和约翰·辛格·萨金特（1856年—1925年）等人的作品，涉猎内容极其广泛。

虽然伊莎贝拉在财力方面无法与那些大财团相提并论，但她通过庇护美术史学家伯纳德·贝伦森（1865年—1959年）之事，建立了自己的人脉网，以此为途径充实了自己的收藏品。她还曾和冈仓天心[注]做过亲密交流。1903年她把自己最喜爱的一座以威尼斯建筑为模型建造的府邸，命名为伊莎贝拉·斯图而特·加德纳美术馆，并对外公开自己的收藏品。

让美国发展出本国独有艺术，并为之做出巨大贡献的也是美国女性。在美国的上流阶层中，男性对美术品的嗜好还是偏向于保守，而女性则毫不抗拒地接受了近代美术（在当时算现代美术）。近代美术由此发展壮大起来。



伊莎贝拉·斯图而特·加德纳的肖像画（约翰·辛格·萨金特《穿白衣的伊莎贝拉·斯图而特·加德纳》1922年）

比如，洛克菲勒家族的小约翰·戴维森·洛克菲勒（1874年—1960年）偏爱中世纪的美术作品，建造了大都会美术馆的分馆——修道院艺术博物馆。而他的妻子艾比·格林·奥尔德里奇·洛克菲勒（1874年—1948年）与他的趣味正好相反，喜爱新式美术，作为一个优秀的欧美近代美术品收藏家，她全心投入到纽约近代美术馆的创建和运营活动中。

还有格特鲁德·范德比尔特·惠特尼（1875年—1942年），她出生于美国首屈一指的富豪之家范德比尔特家族，后来又嫁入在美国有历史渊源的名门世家惠特尼家族。依靠手中的巨大财富，她不但庇护了年轻的艺术家，还收集了大量美国近代和现代的美术作品。后来她建造了惠特尼美术馆来展示她的收藏品。这家惠特尼美术馆和MOMA、古根海姆博物馆都是纽约引以为傲的现代美术馆，支撑着美国艺术。

凭借Noblesse Oblige精神壮大起来的“企业社会公益活动”

美国就这样让欧洲及本国的美术文化蓬勃发展了起来，也让美术品市场和美术本身在民主化（更加大众化）的道路上跨进了一大步。企业及拥有巨大财富的新兴富裕阶层，造成了印象派之后近现代的美术品价格的飙升，各种传媒也不断把美术品市场的话题传达给看客观众，与美术相关的话题变得更加娱乐化和商业化。

于是人们希望艺术能变得和面向大众的电视节目一样“容易理解”，艺术和艺术家随之变得大众化，这种公民社会的产物也只有在17世纪的荷兰才出现过。

除去一部分不太抛头露面的老统治阶级，说话聒噪的新兴富裕阶层都记住了把美术品当作投机对象属于一种“粗俗无耻”的行为。在

社交场合如果出现与美术相关的话题，最好还是避免把美术品及金钱这两个话题联系在一起。只要不是“投资讲座”，在社交场合讨论金钱都不是一个好选择，在艺术领域尤其是一大禁忌。

作为一个经济大国，美国在“社会公益活动（艺术活动）”方面也如日中天。

在美国不论是古老的上流社会还是新兴的精英阶层，都以“Noblesse Oblige”（越高贵之人所承担的责任也就越大）为准则，支持歌剧及交响乐等艺术。为了培育壮大美国文化，尽力守护不管是有名还是无名的现代美术家，这种“理所当然”的意识形态已经渗透到美国各处。

这种Noblesse Oblige精神通过企业发展成了“社会公益活动”。曾经的王公贵族和教会是艺术的庇护者，而到了现代，企业承担起了这个职责。

企业为了提高自身形象购入美术品来支持艺术活动。曾经宗教美术是一种大众化艺术，而如今装点办公大楼的大堂及广场的企业艺术形象完成了这个任务。

不过，这些企业大力支持的富裕阶层时不时作为投资对象购入的美术品，虽然活跃了当今的美术品市场，但在100年后的美术史中是否依然能获得一席之地，关于这一点今天的我们是不得而知的。不经历半个世纪以上的时间，所有的评价都无法获得真正的定论，比如卡拉瓦乔、维米尔，还有洛可可绘画时代的大师，都是多年后重新回顾他们的人生才得出了最后的结论。

我们眼前的现代美术，其实也只不过是从古希腊一脉相承的美术史大河中的一滴水珠而已。

1. 冈仓天心（1862年—1913年），日本明治时期著名的美术家、美术评论家、美术教育家、思想家。——译者注

尾声

据说英国王室的威廉王子和凯特王妃就是在大学的美术史专业课上相遇的，在欧美，“美术史”的确给人一种强烈的“高级班”的感觉。即使在欧美的大学中，除了社会上所说的“精英学校”以外，在其他学校甚至没有这个专业。

回顾历史，“美术”一直是一定阶层以上的人士所必备的一种教养。能载入美术史教科书，在欧美的美术馆中傲视群雄的艺术作品，大部分都是为当时的当权者所创作的。在宗教美术领域，为之创作的对象也并非一般草民，而是名流阶级。

如今众多观光客造访的卢浮宫、普拉多美术馆、维也纳美术史美术馆，及冬宫美术馆、老绘画陈列馆等，展出的大部分美术作品都出自王室收藏。虽然美国与欧洲不同，不存在王室，但那些著名美术馆的收藏品，也都是由上流阶层人士听取了专家意见后收集捐赠而来的。

换言之，美术品是由具有一定知识素养的人士订购收集而来的。文化就是通过这些引领社会发展的人，才得以代代相传，而如今则扎根于现代欧美的精英社会中。

本书介绍了精英阶层作为常识需了解的2500年间的美术史。读完本书的读者，应该已经可以理解美术并非以“感性”眼光来看待之物，而须得以“理性”来阅读。各个时代的美术都背负着各自的意义，以及背后相关的历史、价值观、经济状况等信息。希望通过“美术史”，大家亲身感受到了“世界性文化·教养标准”之所在。

也许对与欧美人士无甚交集的读者而言，这些知识未必马上能学以致用，不过相信书中的内容，一定会让您在今后参加日本举办的展会中获得与以往迥然不同的心得感受。而且我也相信它会让您对每天播放的世界新闻，娱乐方面的外国电影、电视剧等的视点有所改变，可以更加深刻地理解和享受它们。

今天的日本在以日新月异的速度变得世界化，您从本书中所获得的西方美术史知识，相信一定会让您的日常生活发生改变。而通过这样日积月累，希望大家未来的时间能变得更加充盈而满足。

木村泰司

2017年9月

书中美术品一览表

作品名	作者	收藏地
萨莫色雷斯的胜利女神 （公元前 190 年左右）	不明	卢浮宫
戈罗主教的十字架（970 年左右）	不明	科隆大教堂
犹大自缢（1120 年—1146 年左右）	吉斯勒贝尔	欧坦大教堂
贝里公爵的豪华时序祈祷书（1485 年—1489 年左右）	林堡三兄弟	孔代美术博物馆
圣方济十字架（1100 年左右）	不明	圣基亚拉教堂
磔刑（1272 年以前）	契马布埃	圣十字大教堂
犹大之吻（1304 年—1306 年）	乔托・迪・邦多纳	阿雷纳礼拜堂
创造亚当（1511 年左右）	米开朗琪罗・波纳罗蒂	西斯廷教堂
最后的审判（1535 年—1541 年）	米开朗琪罗・波纳罗蒂	西斯廷教堂
客西马尼的祈祷（1570 年左右）	乔治奥・瓦萨里	国立西洋美术馆
梅罗德祭坛画 （1425 年—1428 年左右）	罗伯特・康宾	大都会美术馆
阿尔诺芬尼夫妇像（1434 年）	扬・凡・埃克	伦敦国家美术馆

作品名	作者	收藏地
银行家和他的妻子（1514 年）	昆丁·马西斯	卢浮宫
通天塔（1563 年）	老彼得·勃鲁盖尔	艺术史博物馆
1500 年的自画像（1500 年）	阿尔布雷特·丢勒	老绘画陈列馆
暴风雨（1505 年左右）	乔尔乔内	学院博物馆
乌尔比诺的维纳斯（1538 年左右）	提香·韦切利奥	乌菲兹美术馆
利未家的宴会（1573 年）	保罗·委罗内塞	学院博物馆
圣母升天节礼舟回港（1732 年左右）	卡纳莱托	王家收藏（温莎城堡）
从朱代卡岛望向圣乔治教堂的大运河风景（1765 年—1775 年左右）	弗朗西斯科·瓜尔迪	艾尔米塔什博物馆
死亡的风信子（1752—1753 年）	乔万尼·巴蒂斯塔·提埃波罗	蒂森美术馆
圣弗朗西斯科的法悦（1595 年左右）	卡拉瓦乔	华兹华斯博物馆
圣母之死（1601 年—1606 年左右）	卡拉瓦乔	卢浮宫
圣马太蒙召（1599 年）	卡拉瓦乔	圣路易吉·迪·弗朗西斯教堂
劫掠欧罗巴（1637 年—1639 年）	圭多·雷尼	伦敦国家画廊
圣母升天（1626 年）	彼得·保罗·鲁本斯	圣母大教堂
西班牙皇帝腓力四世（1644 年）	迭戈·委拉斯开兹	弗里克美术馆
快乐的酒徒（1628 年—1630 年左右）	弗朗斯·哈尔斯	阿姆斯特丹国立博物馆
镀金的酒杯静物画（1635 年）	威廉·克拉斯·	阿姆斯特丹国立博

镀金的酒杯静物画（1635 年）	赫达	物馆

作品名	作者	收藏地
哈勒姆养老院的女董事肖像（1664 年左右）	弗朗斯·哈尔斯	法国哈尔斯美术馆
夜巡（1642 年）	伦勃朗·凡·莱因	阿姆斯特丹国立博物馆
绅士和喝酒的女人（1658 年—1660 年）	约翰内斯·维米尔	柏林绘画博物馆
劫掠萨宾女人（1633 年—1634 年）	尼古拉斯·普桑	大都会美术馆
阿卡迪亚的牧人（1638 年左右）	尼古拉斯·普桑	卢浮宫
所罗门的审判（1649 年）	尼古拉斯·普桑	卢浮宫
蒙娜丽莎（1503 年—1506 年左右）	列奥纳多·达·芬奇	卢浮宫
狩猎女神狄安娜（1550 年左右）	不明	卢浮宫
加布里埃尔·德斯特雷和她的妹妹（1594 年左右）	不明	卢浮宫
西泰尔岛的巡礼（1717 年）	让·安托万·华托	卢浮宫
蓬帕杜尔夫人的肖像（1748 年—1755 年）	莫里斯·康坦·德拉图尔	卢浮宫
秋千（1768 年左右）	让·奥诺莱·弗拉戈纳尔	沃利斯收藏（伦敦）
狄安娜出浴（1742 年）	弗朗索瓦·布歇	卢浮宫
午餐前的祈祷（1740 年）	让·巴蒂斯特·西梅翁·夏尔丹	卢浮宫
荷拉斯兄弟的誓言（1784 年）	雅克·路易·大卫	卢浮宫
运送布鲁特斯儿子尸体的军士们（1789 年）	雅克·路易·大卫	卢浮宫

跨越阿尔卑斯山圣伯纳隘道的拿破仑（1801 年）	雅克·路易·大卫	艺术史博物馆

作品名	作者	收藏地
拿破仑一世及皇后加冕典礼（1805 年—1807 年）	雅克·路易·大卫	卢浮宫
大宫女（1814 年）	让·奥古斯特·多米尼克·安格尔	卢浮宫
梅杜萨之筏（1818 年—1819 年）	泰奥多尔·籍里柯	卢浮宫
希阿岛的屠杀（1824 年）	欧仁·德拉克洛瓦	卢浮宫
自由领导人民（1830 年）	欧仁·德拉克洛瓦	卢浮宫
简·格雷的处刑（1833 年）	保尔·德拉罗什	伦敦国家画廊
采石工人（1849 年）	古斯塔夫·库尔贝	在第二次世界大战中被烧毁
铁路（1873 年）	爱德华·马奈	华盛顿国家美术馆
《浴》（后改名为《草地上的午餐》）（1862 年—1863 年）	爱德华·马奈	奥赛美术馆
奥林匹亚（1863 年）	爱德华·马奈	奥赛美术馆
吹笛少年（1866 年）	爱德华·马奈	奥赛美术馆
女神游乐场的酒吧（1882 年）	爱德华·马奈	科陶德美术馆
彩虹肖像（1600 年左右）	不明	哈特菲尔德宫
斯特罗德家族的人（1738 年左右）	威廉·荷加斯	泰特英国美术馆
莎拉·班伯利夫人为优美三女神献祭品（1763 年—1765 年）	乔舒亚·雷诺兹	芝加哥美术馆
格雷厄姆夫人（1775 年—1777 年）	托马斯·庚斯博罗	苏格兰国立美术馆

席维亚森林中射鹿的阿思卡纽斯（1682 年）	克劳德・洛兰	阿什莫林博物馆
奥菲丽亚（1851 年—1852 年）	约翰・埃弗里特・米莱斯	泰特英国美术馆

作品名	作者	收藏地
蒙特枫丹的回忆（1864 年）	卡米耶・柯罗	卢浮宫
拾穗者（1857 年）	让・弗朗索瓦・米勒	奥赛美术馆
晚钟（1857 年—1859 年）	让・弗朗索瓦・米勒	奥赛美术馆
蛙塘（1869 年）	克劳德・莫奈	大都会美术馆
红磨坊街的露天舞会（1876 年）	皮埃尔・奥古斯特・雷诺阿	奥赛美术馆
印象・日出（1872 年）	克劳德・莫奈	马摩坦博物馆
台上的芭蕾舞演员（1876 年—1877 年）	埃德加・德加	奥赛美术馆
穿白衣的伊莎贝拉・斯图而特・加德纳（1922 年）	约翰・辛格・萨金特	伊莎贝拉・斯图而特・加德纳美术馆

主要参考文献

• 秋山聡、小佐野重利、北泽洋子、小池寿子、小林典子《西洋美术の历史5 ルネサンスII 北方の觉醒、自意识と自然表现》中央公论新社，2017年

• 浅野和生《ヨーロッパの中世美术》中公新书・中央公论新社，2009年

• レザー、アスラン《イエス・キリストは实在したのか？》白须英子译，文艺春秋，2014年

• 伊藤贞夫《古代ギリシアの历史 ポリスの兴隆と衰退》讲谈社，2004年

• アンドレ、ヴァルノ《パリ风俗史》北泽真木译，讲谈社，1999年

• ポール、ヴァレリー《ドガ ダンス デッサン》清水彻译，筑摩书房，2006年

• 海野弘《パトロン物语 アートとマネーの不可思议な关系》角川oneテーマ21，角川书店，2002年

• ナタリー、エニック《艺术家の诞生 フランス古典主义时代の画家と社会》佐野泰雄译，岩波书店，2010年

• 小佐野重利、京谷启德、水野千依《西洋美术の历史4 ルネサンスI 百花缭乱のイタリア、新たな精神と新たな表现》中央公论新

社，2016年

• 尾关幸、陈冈めぐみ、三浦笃《西欧美术の历史7 19世纪近代美术の诞生、ロマン派から印象派へ》中央公论新社，2017年

• 大野芳材、中村俊春、宫下规久朗、望月典子《西洋美术の历史6 17~18世纪 バロックからロココへ、华丽なる展开》中央公论新社，2016年

• 鹿岛茂《ナポレオン フーシェ タレーラン 情念战争1789—1815》讲谈社，2009年

• 鹿岛茂《怪帝ナポレオン三世 第二帝国全史》讲谈社，2010年

• 鹿岛茂《パリが爱した娼妇》角川学芸出版，2011年

• 加藤磨珠枝、益田朋幸《西洋美术の历史2 中世Ⅰ キリスト教美术の诞生とビザンティン世界》中央公论新社，2016年

• ジョセフ、カルメット《ブルゴーニュ公国の大公たち》田边保译，国书刊行会，2000年

• 木俣元一、小池寿子《西洋美术の历史3 中世Ⅱ ロマネスクとゴシックの宇宙》中央公论新社，2017年

• ケネス、クラーク《ザ・ヌード 理想的形态の研究》高阶秀尔、佐々木英也译，ちくま学芸文库·筑摩书房，2004年

• G·P·グーチ《ルイ十五世 ブルボン王朝の衰亡》林健太郎译，中央公论社，1994年

• 小林章夫《イギリス贵族》讲谈社现代新书·讲谈社，1991年

• フィリップ、コンタミーヌ《百年战争》坂卷昭二译，白水社，2003年

• 酒井健《ゴシックとは何か》讲谈社现代新书·讲谈社，2000年

• 佐藤达生、木俣元一《图说大圣堂物语 ゴシックの建筑と美术》河出书房新社，2000年

• 島田纪夫《印象派の挑战 モネ、ルノワール、ドガたちの友情と斗い》小学馆，2009年

• 高阶秀尔《バロックの光と闇》小学馆，2001年

• 高阶秀尔《ルネッサンスの光と闇 芸术と精神风土》中公文库·中央公论社，1987年

• 高阶秀尔《フランス绘画史 ルネッサンスから世纪末まで》讲谈社，1990年

• 高桥裕子《イギリス美术》岩波新书·岩波书店，1998年

• マイク、ダッシュ《チューリップ·バブル》明石三世译，文春文库·文艺春秋，2000年

• 千叶治男《ルイ14世 フランス绝对王政の虚实》清水书院，1984年

• ツヴェタン、トドロフ《个の礼赞 ルネサンス期フランドルの肖像画》冈田温司、大冢直子译，白水社，2002年

• ツヴェタン、トドロフ《日常礼赞 フェルメールの时代のオランダ风俗画》冢本昌则译，白水社，2002年

・中村俊春《ペーテル・パウル・ルーベンス 絵画と政治の间で》三元社，2006年

・芳贺京子、芳贺满《西洋美术の历史1 古代 ギリシアとローマ、美の曙光》中央公论新社，2017年

・长谷川辉夫《圣なる王权ブルボン家》讲谈社，2002年

・アーウィン、パノフスキー《ゴシック建筑とスコラ学》前川道郎译，ちくま学芸文库・筑摩书房，2001年

・エルヴィン、パノフスキー《イコノロジー研究 上・下》浅野彻、阿天坊耀、冢田孝雄、永泽峻、福部信敏译，ちくま学芸文库・筑摩书房，2002年

・ピーター、バーク《ルイ14世》石井三记译，名古屋大学出版会，2004年

・リュシアン、フェーヴル《フランス・ルネサンスの文明 人间と社会の四つのイメージ》二宫敬译，ちくま学芸文库・筑摩书房，1996年

・マックス、フォン、ベーン《ロココの世界 十八世纪のフランス》饭冢信雄译，三修社，2000年

・フィリップ、フック《印象派はこうして世界を征服した》中山ゆかり译，白水社，2009年

・リュック、ブノワ《ヴェルサイユの历史》泷川好庸、仓田清译，白水社，1999年

・ジュヌヴィエーヴ、ブレスク《ルーヴル美术馆の历史》高阶秀尔监修，远藤ゆかり译，创元社，2004年

・フロマンタン《オランダ・ベルギー绘画纪行 昔日の巨匠たち 上、下》高桥裕子译，岩波书店，1992年

・モーリス、ブロール《オランダ史》西村六郎译，白水社，1994年

・クリスティン、ローゼ、ベルキン《リュベンス》高桥裕子译，岩波书店，2003年

・イヴ＝マリー、ベルセ《真实のルイ14世 神话から历史へ》阿河雄二郎、岛中博章、泷泽聪子译，昭和堂，2008年

・ドミニク、ボナ《黑衣の女 ベルト・モリゾ》持田明子译，藤原书店，2006年

・堀越孝一《ブルゴーニュ家》讲谈社现代新书・讲谈社，1996年

・エミール、マール《ヨーロッパのキリスト教美术 12世纪から18世纪まで 上、下》柳宗玄、荒木成子译，岩波文库・岩波书店，1995年

・吉川节子《印象派の诞生 マネとモネ》中公新书・中央公论新社，2010年

・J・ル＝ゴフ《中世とは何か》池田健二、菅沼润译，藤原书店，2005年

・ピエール、レベック《ギリシア文明》青柳正规监修，田边希久子译，创元社，1993年

・《ブリタニカ国际大百科事典》フランク・Ｂ・ギブニー编集，TBSブリタニカ，1995年

・《ＮＨＫ ルーブル美术馆 Ⅰ、Ⅶ》高阶秀尔监修，日本放送出版协会，1985年（Ⅰ~Ⅳ）、1986年（Ⅴ~Ⅶ）

・Dawson W. Carr“Velázquez” National Gallery Company Limited, 2006

・Sergei Daniel and Natalia Serebriannaya“Claude Lorrain, Painter of Light” Parkstone Aurora, 1995

・Penelope J.E. Davis, Walter B.Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts, David L. Simon“Janson's History of Art: The Western Tradition” Pearson / Prentice Hall, 2007

・Elizabeth Harriet Denio,“Nicolas Poussin His Life and Work”Charles Scribner's Sons,1899

・Jean-Claude Frere“Early Flemish Painting”Finest SA / Edition Terrail, 1996

・James Hall“Dictionary of Subjects & Symbols in Art” Westview Press, 1979

・Diane Kelder“The Great Book of French Impressionism” Artabras, 1997

• Iris Lauterebach “Antoine Watteau” Taschen, 2008

• Joan R. Mertens. “The Metropolitan Museum of Art: Greece and Rome” The Metropolitan Museum of Art, 1987

• Erwin Panofsky “Early Netherlandish Painting” Harper & Row Publishers, 1971

• Pablo de la Riestra, Bruno Klein, Christian Greigang, Peter Kurmann, Aick McLean, Uwe Geese, Ehrenfireid Kluckert, Brigitte Kurmann-Schwarz, edited by Rolf Toman “The Art of Gothic” Konemann, 1998

• Werner Schade ed. “Claude Lorrain: Paintings and Drawings” Schirmer Art Books, 1998

• Peter C. Sutton “Dutch & Flemish Painting: The Collection of Willem Baron van Dedem” Frances Lincoln, 2002

• Manfred Wundram “Painting of the Renaissance” Taschen, 1997

• Yuri Zolotov and Natalia Serebriannaia, “Nicolas Poussin: The master of colours” Partstone Aurora, 1994

网站主页

Louvre Museum Official Website: http://www.louvre.fr/en

The Metropolitan Museum of Art - Official Site:http://www.metmuseum.org/

Museo Nacional del Prado: https://www.museodelprado.es/en

The National Gallery・London: http://www.nationalgallery.org.uk/

Whitney Museum of American Art - Official Site: http://whitney.org/